1

Accademia Roveretana degli Agiati

Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»

Il miele e le spine

Melenis - Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai

a cura di Diego Cescotti

Accademia Roveretana degli Agiati
edizioni**osiride**

© 2012 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 43 66 63 - fax +39 0464 48 76 72
www.agiati.it segreteria@agiati.it

© 2012 Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»
www.centrostudizandonai.it info@centrostudizandonai.it

© 2012 Edizioni Osiride [276]
Via Pasqui 10, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 42 23 72 - fax +39 0464 48 98 54
www.osiride.it osiride@osiride.it

ISBN: 978-88-7498-166-3

Copertina, *impaginazione e stampa:*
Osiride - Rovereto

Tutti i diritti sono riservati. Non è concessa nessuna duplicazione di quanto pubblicato se non con permesso scritto degli Editori.

Centro Internazionale di Studi
«Riccardo Zandonai»

Il miele e le spine

Melenis - Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai

Atti del Convegno
Rovereto, 28 ottobre 2010

a cura di Diego Cescotti

Accademia Roveretana degli Agiati

edizioni**osiride**

Comitato Scientifico del Centro Studi: Maria Ida Biggi, Emmanuelle Bousquet, Diego Cescotti, Irene Comisso, Federica Fortunato, Adriana Guarnieri Corazzol, Jürgen Maehder, Guido Salvetti.

Direttore di Studi Zandonaiani: Diego Cescotti.

Pubblicazione realizzata
con il sostegno di:

Comune di Rovereto

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI TRENTO E ROVERETO

Associato all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana

Autorizzazione del Tribunale di Rovereto n. 36 del 7.7.1956

INTRODUZIONE

Se è vero che per la nostra fruizione odierna qualsiasi opera di Riccardo Zandonai può ragionevolmente fregiarsi della qualifica di 'rara', per *Melenis* il termine appare addirittura riduttivo, ché nei fatti quest'opera è come non fosse mai esistita. La sua posizione in catalogo, schiacciata tra *Conchita* e *Francesca da Rimini* che la precedono e la seguono da presso, è l'indicatore sensibile del danno d'immagine da essa subìto tanto nell'immediato quanto nella vicenda critica successiva, così da agevolare un perverso automatismo logico secondo il quale essa sarebbe troppo inferiore alle circostanti per poter ambire a un migliore riguardo. Trascurate le ragioni della causa per quelle più superficiali dell'effetto, si è andata così imponendo la persuasione che quest'opera giovanile di Zandonai fosse da assegnarsi al novero dei tentativi falliti o quantomeno dei lavori non essenziali, di mero apprendistato; né mai ci si è sentiti in dovere di intervenire per suffragare l'assunto con un indizio probante che stimolasse l'opportuna verifica.

Di rompere l'incantesimo che per un intero secolo ha gravato su questa 'bella addormentata' si è incaricato di recente il Centro internazionale di Studi «Riccardo Zandonai», il quale, interpretando il recupero di una partitura negletta come punto qualificante del ruolo che si è assegnato, ha rimesso in circolazione il lavoro con la matura convinzione che l'affrettato giudizio della Storia potesse essere riveduto. L'azione, non poco temeraria, ha avuto carattere ben più di creazione autentica che di semplice riesumazione, e come tale ha conosciuto momenti di vero, stupefatto entusiasmo. Già ai primi approcci con lo snello spartito Ricordi dalla sobria copertina biancheggiante era balenato qualcosa di notevole; ma le bellezze contenutevi non si sono concesse subito al primo colpo, emergendo solo un po' alla volta nel lungo lavoro di scavo, fino a che è apparso evidente a tutti che solo per sfiducia preventiva o per colpevole noncuranza, o comunque per un insieme di ragioni troppo lontane e complesse per poter essere oggi districate, il lavoro era stato affrettatamente confinato nel cimitero polveroso degli aborti artistici. È più che probabile che con questo sacrificio si fosse voluto, al-

l'epoca, rimarcare la sua distanza estetica dalla *Francesca da Rimini*, riservando a quest'ultima tutti gli onori dell'ufficialità culturale; ma se le cose stanno così si è trattato invero di un calcolo assai miope, poiché proprio in ragione di questa contiguità *Melenis* avrebbe dovuto essere posta in una linea di sviluppo coerente in direzione del capolavoro, non condannata ad un giudizio falsato radicatosi poi in stereotipo.

Se una cosa l'impresa del Centro Studi ha dimostrato con questa operazione è che i pregiudizi si possono vincere, qualora vi siano in campo le virtù necessarie per imporsi. Queste eccellenze la *Melenis* di Zandonai ha mostrato di possederle, e ancor più se ne sarebbe rimasti convinti se si fosse potuto presentarla con tutti i crismi, in un vero teatro con orchestra scene e costumi: occorrenza rivelatasi proibitiva per questioni logistiche e ancor più per ragioni attinenti al reperimento delle fonti, stante la prolungata impraticabilità dei magazzini milanesi della Casa Ricordi, depositari dell'unica partitura manoscritta completa di quest'opera, e con l'ulteriore aggravante della probabile dispersione delle parti staccate d'orchestra per cause oramai non più indagabili.

Sarebbe bastata questa collana di contingenze sfortunate per dar materia a un intero *cahier de doléances*, non fosse che il piacere pionieristico della riscoperta ha mitigato in qualche misura i dispiaceri e suggerito di soprassedervi accreditando una presentazione in versione mutila che ponesse almeno un primo rimedio a una stortura storica non più tollerabile.

Era ben chiaro agli organizzatori che l'eccezionalità dell'operazione avrebbe comportato di necessità un ampio contorno informativo-illustrativo, non diversamente da quanto si era fatto con evidente vantaggio qualche anno prima con l'opera *Conchita*, altra perla dimenticata del primo Zandonai. E dunque le finestre conoscitive aperte dal seminario di studi tenutosi alla vigilia della recita, e i cui atti vengono qui pubblicati, hanno favorito un indispensabile momento propedeutico alla conoscenza e all'approfondimento delle tematiche e delle ragioni più ampiamente culturali sottese a quest'opera del 1912 e relative alla sua carica intenzionalmente innovativa rispetto ai vigenti canoni del melodramma di tradizione.

Nel segno dell'alacre operatività del giovane Zandonai, la composizione di *Melenis* si era singolarmente intrecciata a un certo punto con quella di *Conchita*, sì che il musicista si era trovato nella curiosa condizione di occuparsi in contemporanea di due figure femminili quanto mai nuove e stimolanti. Attraverso la donna lo Zandonai di quegli anni era alla ricerca di se stesso e di un suo proprio stile. Il modello femminile a cui guardava era piuttosto forte, anticonvenzionale – poco pucci-

niano, per così dire –, e questo valeva per lui anche come rivendicazione di modernità. Si potrebbe addirittura spingersi un poco oltre e individuare questo prototipo nella donna *bruna*, dalle fattezze apertamente mediterranee, come svelano in successione la spagnola Conchita, la greca Melenis e l'etrusca Tarquinia, che non era un personaggio d'opera ma dimostrò di corrispondere talmente bene alle esigenze sentimentali del maestro da essere da lui sposata qualche anno dopo. L'approdo al biondo stilnovistico di Francesca arriverà poi come prodotto della raffinata *Kultur* decadentista e probabilmente è da interpretarsi come conseguenza di una scelta indotta più che di un'adesione convinta: sta di fatto che il musicista, nella parte tarda della sua produzione, tornerà ancora alla Spagna e, significativamente, al mondo ellenistico.

La presenza, nella drammaturgia di *Melenis*, di sicuri tratti di originalità, quando non di autentiche deviazioni dalle norme consolidate, è indice di come Zandonai, incurante del successo facile, avesse individuato nel testo preparatogli da Massimo Spiritini un banco di prova per l'applicazione di taluni coraggiosi sperimentalismi maturati in quel periodo. Anomala può considerarsi la mancanza di un vero e proprio duetto d'amore tra soprano e tenore, ché a questa tipologia non sembrano compiutamente appartenere le due grandi scene nel primo e nel terzo atto, prive come sono di quella scambievolezza e di quella espansività che il *topos* richiederebbe e come anche è confermato dalla condotta delle voci cui mai è richiesto di unirsi nel canto, quasi a voler offrire una rappresentazione plastica dell'incomunicabilità tra esseri umani. Un altro curioso inganno percettivo si produce quando, nel corso dell'opera, è richiesto a Marzio di effondersi in due appassionati slarghi ariosi che però non hanno ad oggetto l'eroina eponima bensì la figura antagonistica di Marcella, voluta dagli autori così sbiadita e gregaria da essere lasciata del tutto priva di canto e di consistenza scenica. L'effetto di spiazzamento è particolarmente acuto nella scena del trionfo nel Circo quando costei prende inopinatamente il centro della scena mentre Melenis, confusa tra la folla, è costretta ad uscirne tra l'indifferenza generale. La sua stessa morte, tragica e spettacolare, avverrà in una condizione di estraneità dal mondo circostante, l'unico riscatto venendole dalla musica di Zandonai che accompagna i suoi ultimi respiri con i suoni di un imeneo catulliano venato di mestizia e solenne come un peana.

Con la passione ossessiva e quasi patologica che la guida e la sostanzia, Melenis spicca nell'opera come personaggio notevolmente articolato e complesso: ella incarna il caso penoso di una donna di piacere che conosce l'amore vero, si vota interamente ad esso ma non ottiene nulla in cambio. E come insegnano i casi analoghi della *traviata* e della *rondi-*

ne (che però, a differenza di lei, erano amate dai loro rispettivi partner), anch'ella sarà destinata ad un percorso doloroso nel quale è contenuta tutta la sua capacità di comunicare commozione e profonda partecipazione emotiva via via che con fatale gradualità il suo destino giunge a compimento, facendola infine assurgere al rango di eroina dalla autentica grandiosità tragica.

Di questo e di molto altro si è discusso nel convegno del 28 ottobre 2010, cui è stato assegnato il titolo di «Il miele e le spine». L'ossimoro, suggerito indirettamente dal libretto, può essere assunto come emblema della vicenda esistenziale di Melenis. Il termine *miele* in particolare ricorre più volte nel corso dell'opera: di Melenis si dice che ha «il miele negli occhi e nel parlare»; lei stessa introduce quest'immagine nella sua prima canzone, al verso presago che dice: «un'ape farà il miele col mio sangue», e ancora nella successiva rievocazione del suo luogo natìo quando precisa che lì «vi ronzan l'api intorno ed è il lor miele / dolce, come i miei baci / perché le mie labbra ricordano quel miele». Dietro la felice trovata del poeta è stato creato con questa immagine del miele un simbolo di dolcezza e lusinga che conserva sempre l'insidia della trafittura, della ferita, del rovescio doloroso: da cui le *spine*, che non sono mai nominate in quanto tali e che nondimeno ricorrono di continuo dietro le immagini delle api e delle rose – intese in senso sia reale che traslato quali simboli del piacere –, fino allo spillone fatale con cui l'etera porrà fine alla propria vita.

Per venire a capo di questo complesso di tematiche si è proceduto, come d'uso, dal generale al particolare, cominciando con l'inquadrare il soggetto nella sua peculiare ambientazione e dunque col delineare la sontuosa cornice romano-antica che ha tanti illustri antecedenti nella storia della produzione artistica: ciò ha dato materia a Giuseppe Maria Iacovelli per un'escursione ad amplissima apertura di compasso tale da collegare in unità coerente le molteplici suggestioni storico-letterarie emerse, approdando infine al campo della librettistica del periodo nelle sue sopravvivenze classiciste.

Ad essa fa da contrappunto l'altrettanto stimolante peripezia di Federica Fortunato nella fitta trama del poema originale di Louis Bouilhet, che rende i giusti meriti a un poeta quasi dimenticato e costituisce un'occasione unica di conoscerlo da vicino in questa sua opera poetica preziosa ed espressiva di una importante stagione culturale.

Alla scoperta di un'altra assoluta rarità ci conduce subito dopo Irene Comisso, che ha scelto di occuparsi della *Melænis* posta in musica da Sylvio Lazzari, il cui spartito è stato da lei rinvenuto presso la Biblioteca di Stato di Vienna. Nello specifico, la studiosa si intrattiene sul libretto

di Georges Spitzmuller, che accosta a quello diversissimo scritto da Massimo Spiritini per Zandonai, ricavandone interessanti elementi di confronto.

Quanto allo specifico zandonaiano, dopo aver ripercorso le vicende non poco intricate che hanno portato il giovane musicista alla realizzazione di questa sua opera di battaglia, ci si inoltra con Saverio Porry Pastorel nel vivo dello spartito musicale, di cui vengono svelate le più sottili caratteristiche di scrittura e messe in luce la logica delle scelte, l'efficacia della struttura, la coerenza dell'insieme, l'intuito teatrale profusovi, sullo sfondo di un panorama musicale europeo particolarmente dinamico e sfaccettato.

L'intervento finale di Simonetta Chiappini completa il percorso conoscitivo ponendosi come riflessione riassuntiva sul personaggio affascinante dell'eroina greca, inquadrato nel clima culturale in cui è nato ed è stato inserito autorevolmente quale prodotto di uno slancio creativo impetuoso e generosissimo.

Il volume è arricchito da una serie di appendici che offrono in lettura i testi originali integrali del poema francese e dei due libretti, oltre a una rassegna stampa d'epoca utile a saggiare gli umori con cui quest'opera del 1912 è stata accolta nel suo breve giro sulle scene.

Diego Cescotti

Ciclo: *LE EROINE DI RICCARDO ZANDONAI*

MELENIS

INVITO ALLA SCOPERTA DI UN'OPERA RARA

Rovereto, 14 - 29 ottobre 2010

CALENDARIO DEGLI APPUNTAMENTI

Giovedì 14 ottobre - ore 17,30
Sala dei concerti della Civica Scuola Musicale, Corso Rosmini 78

Illustrazione del progetto «*Melenis - Invito alla scoperta di un'opera rara di Riccardo Zandonai*»

a cura di Diego Cescotti, Irene Comisso e Federica Fortunato
Letture dal poema *Melænis* di Louis Bouilhet (attori Andrea Franzoi e Valentina Maino)

Esecuzione di 2 fantasie sull'opera *Melenis* di Riccardo Zandonai (pianista Marco Grilli) - Con la collaborazione della Civica Scuola Musicale «R. Zandonai» e dell'Associazione Amici dell'Opera.

Venerdì 15 ottobre - ore 18
Biblioteca Civica, Corso Bettini

Presentazione della mostra «*Melenis e oltre - La rappresentazione della romanità nell'opera italiana del primo Novecento*»

a cura di Linda Selmin

Per la prima volta in esposizione i materiali riguardanti l'opera sconosciuta di Zandonai, con altri reperti iconografici e documentari relativi alla rappresentazione dell'antichità classica nel melodramma del Novecento. Con la collaborazione della Biblioteca Civica e dell'Archivio del Teatro dell'Opera di Roma.

Giovedì 28 ottobre - ore 10-13 / 15-18
Sala dei concerti della Civica Scuola Musicale, Corso Rosmini 78

Convegno di studi: «*Il miele e le spine - Forme e interpretazioni del tormento amoroso di Melenis*»

a cura di Diego Cescotti
Relatori: Giuseppe Maria Iacovelli, Diego Cescotti, Federica Fortunato, Irene Comisso, Saverio Porry Pastorel, Simonetta Chiappini
Moderatrice: Daniela Goldin

Approccio plurimo alla storia di una donna colpita nel suo bisogno d'amore, rappresentata con tratti di inattesa e sorprendente modernità, nel quadro di una romanità sontuosa e crudele.
Con la collaborazione dell'Accademia Roveretana degli Agiati e della Civica Scuola Musicale «R. Zandonai».

Venerdì 29 ottobre - ore 20.45
Sala Filarmonica, Corso Rosmini 86

Esecuzione dell'opera *Melenis* di Riccardo Zandonai

Ombretta Macchi, *soprano*
Stefano La Colla, *tenore*
Olga Voznesenskaja-Prodan, *mezzosoprano*
Filippo Bulfamante, *pianista concertatore*
Coro «Voci Roveretane» - dir. Rudy Parisi
Coro di attori del Centro Didattico MusicaTeatroDanza di Rovereto
Annalisa Morsella, *coordinamento registico e coreografie*

Riconsiderazione a un secolo di distanza di una assoluta rarità, di cui si coglierà la spregiudicatezza stilistica, il segno impulsivo e generoso, la scultorea delineazione della protagonista, in un clima di antica decadenza screziato da raffinatezze liberty.
Con la collaborazione dell'Associazione Filarmonica, della Civica Scuola Musicale «R. Zandonai» e del Centro Didattico MusicaTeatroDanza.

Giuseppe Maria Iacovelli

L'IMMAGINE DELLA ROMANITÀ NELLA CULTURA ITALIANA FINO A *MELENIS*

Chi ci libererà dai Greci e dai Romani?

Voltaire

Introduzione

Descrivere il modo in cui un ampio patrimonio di conoscenze storico-letterarie abbia viaggiato nel tempo, attraverso non meno di quindici secoli, e si sia incontrato con un giovane compositore roveretano alla ricerca di un soggetto per il suo nuovo impegno operistico può sembrare poco interessante, finanche superfluo; non soltanto perché di quel patrimonio qualsiasi individuo uscito intellettualmente illeso dalla scuola dovrebbe conservare polputi scampoli, ma soprattutto perché l'Italia vanta una continuità culturale con la tradizione latina (e anche greca) quale nessun Paese dell'Occidente potrebbe nemmeno sperare di eguagliare. E benché l'Italia del terzo millennio non trasudi affezione per un passato al quale deve le radici della sua identità, oltre che un primato storico ormai spensieratamente barattato con i prodotti della volgarità internazionale, la composizione della *Melenis* di Riccardo Zandonai (1912) mostra invece quanto quel passato fosse vivo nella cultura media di appena un secolo fa.

È un luogo comune che la letteratura, le arti figurative e l'architettura abbiano attinto all'eredità classica, specialmente a partire dal periodo che, in virtù della massiccia riscoperta della civiltà greco-romana, prende il nome di Rinascimento; altrettanto noto che il richiamarsi a quei modelli sia assurto a divisa estetica lungo quattrocento anni di cultura europea, durante i quali non si fece che avanzare con lo sguardo fidu-

ciosamente fisso all'indietro, almeno fino al crepuscolo del secolo XIX, quando artisti e pensatori si volsero, con tetragono sgomento, agli abissi dell'interiorità. Importa però puntualizzare un aspetto fondamentale di tale processo di trasmissione, sul quale forse non si è insistito abbastanza.

In apparente contrasto con l'entusiasmo che animò letterati e artisti, infatti, la ripresa di forme e contenuti dell'arte antica non fu mai libera o 'istintiva': al contrario, essa obbedì costantemente a regole desunte sia dalle opere (primariamente dall'epica e dal teatro) che dai testi, pochi e tanto più meditati, di carattere teorico (come la *Poetica* di Aristotele, o l'*Ars poetica* di Orazio). Il successivo irrigidirsi della codificazione in precettistica non occultò del tutto il postulato, di marca platonica, che le norme preposte alla poiesi artistica avessero un carattere sovrastorico, trascendente la singola opera, e che quindi il valore di un carme – come pure di una pittura, una statua o un edificio – promanasse dal principio astratto che, mediante i procedimenti creativi sottordinati alle regole, informava di sé la materia[1]. Così la nascita del teatro regolare moderno in volgare – sancita, per la commedia, dalle imitazioni che Ludovico Ariosto fece dei testi di Plauto e Terenzio (a partire dal 1508) e per la tragedia dall'adamantina *Sofonisba* di Giovan Giorgio Trissino (ca. 1515) – si pose sotto l'egida dei criteri drammaturgici del teatro antico, di cui si vollero riprodurre le suddivisioni interne, la tipologia dei personaggi, l'ufficio del coro e numerose altre particolarità stilistiche[2]. Più che l'accresciuta circolazione di testi antichi fu il nuovo modo di guardare a quel lascito a suggellare la fine del Medioevo: l'emulazione, che presupponeva una sorta di equivalenza estetica di stili e contenuti eterogenei chiamati a convivere 'immediatamente' in uno stesso organismo letterario – paradigmatico il caso della *Divina Commedia* –, diede luogo all'imitazione, ossequio alla superiorità dei modelli e all'ordine gerarchico dei valori, germe del culto della forma, della distinzione dei generi e, in ultima analisi, *humus* della moderna filologia.

---

1 Scaturigine di ogni riflessione moderna sul Rinascimento rimane il classico di Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860, ultima trad. it. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di Domenico Valbusa, Newton Compton, Roma 2010); per nulla invecchiato Aby Warburg, *Die Erneuerung der europäischen Renaissance* (1932, trad. it. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di Emma Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1980).

2 Federico Doglio, *Storia del teatro*, vol. III: *Il Cinquecento e il Seicento*, Garzanti, Milano 1990, pp. 7-158. Nessuno studio compete tuttavia con l'ineguagliabile apparato critico sottoposto ai testi da Renzo Cremante in *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1988 (rist.).

Da quanto accennato consegue un corollario di centrale importanza, ossia che la ricezione della romanità – con la quale va inteso un insieme di opere e materiali simbolici compreso nel più vasto bagaglio di conoscenze relative all'Antichità classica – non può essere liquidata come un'ovvietà immeritevole di riflessione, né come un fenomeno privo di presupposti; esso fu invece un processo di lunghezza e complessità eccezionali, diversificato a seconda delle epoche e dei contesti culturali e ad ogni passo influenzato dal suo stesso svolgersi[3]. Una panoramica delle principalissime tappe di tale processo può esemplificare i fenomeni di trasformazione e stratificazione che hanno condotto alla situazione storica in cui maturò la decisione di Zandonai.

Storia e problemi di una tradizione

Se una ricezione, intesa come fenomeno storico-culturale di ampiezza epocale, implica l'alterità del soggetto recipiente rispetto alla realtà esperita, non v'è dubbio che della prima resa dei conti con l'intera civiltà antica fu protagonista la speculazione dei Padri della Chiesa. È qui che alcuni aspetti del mondo romano e protocristiano vennero fissati – secondo un rigido principio di antitesi morale ricavato dall'Antico Testamento – in maniera pressoché definitiva, veri archetipi dell'Occidente moderno: si pensi alla caratterizzazione psicologica del cristiano, ispirata a devozione e mitezza, ai dettami di un'etica sobria e solidaristica, al contrasto fra romani detentori di una ricchezza che li avvince al vizio e cristiani dediti a onesta operosità e infine al topos, davvero incancellabile, del persecutore e della vittima. Se l'iniziale condizione di minorità sociale e politica delle comunità cristiane incoraggiò la diffusione di tali luoghi comuni, il loro perdurare fino a quella che fu un'autentica trasfigurazione si dovette piuttosto al posteriore propagarsi di testi quali l'*Apologetico* di Tertulliano (ca. 197), le *Divine Istituzioni* di Lattanzio (ca. 310), le *Storie contro i pagani* di Paolo Orosio (ca. 418) e naturalmente *La città di Dio* di S. Agostino (ca. 426); la venerazione che avvolse la letteratura ecclesiastica dei primi secoli, assieme a un graduale oblio delle condizioni storico-culturali di cui era frutto, impedì che il dato evenemenziale, spesso incerto, fosse enucleato da quel tono perentorio e iperbolico derivante dal massiccio ricorso ai mezzi retorico-dialettici

[3] Un'introduzione maneggevole appronta Ilaria Marangoni, *L'eredità dei classici nella cultura moderna e contemporanea*, Studium, Roma 2005.

– ben evidenti agli occhi degli antichi lettori – dell'invettiva e dell'apologetica, mobilitati a sostenere l'argomentazione. Il patos generato da un'accanita lotta per l'autoaffermazione divenne il sigillo morale dei nuovi valori, e questi il passaggio obbligato per qualsiasi ritorno all'Antichità[4].

Nel Medioevo sopravvisse un'immagine laica della romanità – raccolta intorno a pochi *auctores* e all'inestimabile magistero giuridico – a sostegno dell'idea imperiale[5], accanto a quella, assai più corposa e delegata a invadere le coscienze, messa a punto dalla Chiesa. Questa guardò da un'ottica puramente provvidenzialistica a un'Antichità destoricizzata e tendente a identificarsi con l'aborrito Paganesimo, alla cui condanna contribuì meno il prolungato monopolio intellettuale del clero in sé quanto una paradossale situazione storico-culturale: correlato di una lettura irrimediabilmente decontestualizzata dei testi patristici, infatti, fu la circostanza che le categorie del pensiero cristiano scaturivano da una profonda trasformazione del retaggio filosofico e culturale della galassia classica, i contenuti del quale finirono col risultare deformati e moralmente immiseriti proprio nella misura in cui i corrispondenti mezzi linguistici venivano piegati al servizio della nuova concezione, per costruire quello che Friedrich Nietzsche definì, con alata perspicacia, «l'ultimo edificio romano»[6]. E anche su un piano materiale sanciva il definitivo trapasso di civiltà la sorte delle preesistenze edilizie antiche, avviate a un riutilizzo che ne deturpò per sempre l'originario splendore affinché le città del Medioevo tornassero a vivere.

Fu l'incontro fra cultura cittadina e sensibilità aristocratica, entrambe tese a emanciparsi da un sapere fondato sulla centralità della teologia, a produrre il lievito spirituale che fece sognare a Petrarca e agli Umanisti – ancor prima di scoprirne le vestigia! – un'Antichità depositaria di valori morali e conoscenze straordinari, grazie ai quali appariva come la vera età dell'oro della storia umana. All'attesa per un futuro escatologico che abbraccia destino individuale e cammino universale si

---

4 Sul rapporto fra primo Cristianesimo e mondo romano v. l'accurato studio di PAOLO SINISCALCO, *Il cammino di Cristo nell'Impero romano*, Laterza, Bari 1999³; sulla tradizione patristica v. MANLIO SIMONETTI, *La letteratura cristiana antica greca e latina*, Sansoni, Milano 1969.

5 Magistralmente compendiata nel secondo libro della *Monarchia* di Dante, confutazione delle pretese teocratiche del papato, accolta poi nel primo Indice dei libri proibiti.

6 *Die fröhliche Wissenschaft*, § 358. Non nella letteratura secondaria, solo in via eccezionale attratta dai problemi sostanziali, ma nella letteratura autentica va cercata l'attenzione per certi fenomeni, v. la scorribanda letteraria del cap. III di *À rebours* di Joris-Karl Huysmans (1884).

sostituisce l'anelito verso un passato storicamente attestato, dove l'essenziale ha già trovato compimento: ciò conferirà allo studio e all'ampliamento del sapere la forma intellettuale del graduale riscoprire e del prudente assimilare, in un alone di adorante nostalgia. Dalle macerie letterarie di un mondo scomparso fiorì una nuova civiltà dello spirito, al cui senso della dignità e libertà di pensiero ma anche dell'indispensabilità del conoscere e del tramandare l'Occidente non ha mai cessato di ispirarsi[7]. Tuttavia l'affrancamento del patrimonio antico dall'ipoteca morale del Medioevo non comportò una 'riabilitazione' del predominio politico-sociale dei romani, al quale si guardò piuttosto come a un male necessario alla civilizzazione (e poi alla cristianizzazione) dei popoli sottomessi, secondo un'antitesi delineata già dagli storici antichi; ma che tale antitesi, confluita in quella di origine patristica, fosse radicalizzata in dicotomia ontologica ogni qual volta si accostava il mondo romano a quello del primo Cristianesimo, che questo sia stato elevato a quintessenza del soggetto sottomesso – cui nessun beneficio poteva toccare ma solo iniquità e patimenti – e che infine la raffigurazione del Cristianesimo come fatto sociale esigesse l'evocazione di una controparte ostile, l'una e l'altra stilizzate in modo stereotipo e caricato, sono tutti aspetti che, pur avendo accompagnato per secoli la ricezione del passato romano, attendono ancora oggi un'adeguata disamina.

La prodigiosa messe spirituale del Rinascimento avrebbe vincolato la posterità a una lunga fase di paziente, rispettoso approfondimento, snodata nei tornanti che segneranno l'avvicendarsi dei vari (neo)classicismi della civiltà europea. Immoto restò il convincimento che la produzione di arte e la concomitante riflessione su di essa non fossero più concepibili in assenza di precisi legami con la tradizione antica, mentre l'appartenenza di un artista, di una corte e finanche di un'intera nazione alla sfera della vera cultura veniva misurata dall'ossequio portato al canone della classicità[8]. E il grado di assimilazione perseguitone si evince non tanto dalla mera presenza di elementi classici nella pittura, scultura e letteratura del Seicento e del Settecento (la stragrande maggioranza dei drammi e libretti d'opera italiani e francesi muove da spunti

---

7 Una sintesi in ALBERTO ASOR ROSA, *Storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Scandicci 1990 (rist.), pp. 102-119 e 137-155.

8 Il dipinto di Vittore Carpaccio *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio* dal ciclo delle Storie di S. Orsola (1495 ca.), conservato nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia, visualizza in modo esemplare la coscienza che si aveva del contrasto fra la civiltà nata dal Rinascimento e ciò che non vi apparteneva (a consolidare per sempre lo spartiacque estetico fra arte dei «Goti» e della «Rinascita» furono le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani* di Giorgio Vasari, 1550).

letterari antichi)[9] ma invero da quel criterio di 'attualizzazione' che indusse gli artisti non a ripetere con pedissequa fedeltà un originale del passato, il cui aspetto si confondeva in ogni caso con le sue incessanti rielaborazioni, bensì ad adattarne in modo non arbitrario, ossia nell'osservanza di una continuità storica non meno preziosa dei modelli, tratti fondamentali alla propria sensibilità: ne ammiriamo i frutti nel fregio dialogico dei personaggi antichi di Jean Racine, intarsiato di lirismo barocco, etica cortigiana e finimenti giansenisti, nelle lasse marmoree di Antonio Canova, che rivisita le forme dell'arte greca per imbrigliarvi l'esuberanza di almeno un secolo di plastica europea, o negli inni alla storia romana dipinti da Jacques-Louis David sposando il solenne vigore dei bassorilievi antichi al monumentale respiro della pittura storica del Cinque e Seicento[10].

Nel rovente clima della Rivoluzione Francese e poi della monarchia bonapartista si rigenerò il compito di rilanciare la valenza simbolica di una romanità definitivamente isolata, nelle sue componenti peculiari, dall'immagine (soprattutto letteraria) del mondo greco e di quello antico-orientale[11], nonché distinta al suo interno in 'repubblicana' e 'imperiale': la prima imperniata su assiomi di virtù e dovere affilati dall'*intellighenzia* borghese a danno di un *régime* che ne aveva fatto armi da parata, la seconda schierata a guardia delle pretese di grandiosità e supremazia politico-militare dello stato napoleonico, entrambe frutto di una lettura faziosa delle fonti classiche[12]. Conseguenza di tale appropriazione

---

9 Una carrellata sul teatro lirico in CESARE QUESTA, *Roma nell'immaginario operistico*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina, vol. IV, Salerno, Roma 1991, pp. 307-355 (nello stesso volume un'introduzione alla ricezione dell'Antichità nelle arti di ROBERTO GUERRINI, *L'arte figurativa*, pp. 263-306).

10 Una vera e propria iniziazione al Neoclassicismo come radice del pensiero europeo attende colui che non ricusi di affidarsi agli imprevedibili, sempre signorili arabeschi di MARIO PRAZ, *Gusto neoclassico*, Rizzoli, Milano 1990 (princeps 1940).

11 L'appartenenza dei grandi classici alla media e tarda repubblica e al primo impero contribuì a favorirne una persistenza letteraria molto maggiore rispetto a quella dei periodi successivi, di cui sempre poco si seppe. Accanto all'*Orazio* (1640), a *La Mort de Pompée* (1644) di Pierre Corneille e al *Britannicus* di Racine (1669) ricordiamo l'*Attilio Regolo* di Pietro Metastasio (1740), paradigma settecentesco di statuaria romanità e antesignano delle tragedie repubblicane di fine secolo, come la *Virginia* (1781), l'*Ottavia* (1783) e i *Bruto primo* e *Bruto secondo* (1789) di Vittorio Alfieri, fino al *Caio Gracco* di Vincenzo Monti (1801) e al *Cincinnato* di Giovanni Pindemonte (1803). Al corpus mitologico, teatrale e anche storico attinse la raffigurazione del mondo greco, mentre la ricezione degli storici, in primo luogo Erodoto, alimentò l'immagine dell'antico Oriente.

12 ANDREA GIARDINA, ANDRÉ VAUCHEZ, *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Bari 2008², pp. 117-159.

– che costituì comunque la brusca accelerazione di processi culturali già in atto – fu l'impossibilità di rifarsi a valori ideali antichi senza implicare determinati orizzonti politici o almeno ideologici; sintomatico il caso della Germania, che anche in reazione all'espansionismo francese, proiettò la ricerca dell'ideale in un mondo ellenico di aurorale purezza, preconizzato già da Winckelmann, inseguito da Hölderlin e glorificato infine da Burckhardt, mentre nella coeva storiografia iniziava a farsi strada il mito di un'antichità nazionale grossamente risolta fra imperialismo romano e spirito libertario delle popolazioni germaniche[13].

L'Ottocento: letteratura e opera lirica

Paladino indefesso di un'incalzante polemica contro gli apparati istituzionali e culturali della Chiesa l'Illuminismo non fu in grado di consegnare al vaglio dell'analisi storico-filosofica la polarità fra mondo romano e mondo cristiano, ormai cristallizzata nel sembiante che la pur laica cultura rinascimentale si era guardata dall'affrontare e il pensiero ecclesiastico, fieramente capitanato dai Gesuiti, aveva provveduto a conservare[14]. Il recupero dei vecchi luoghi comuni avvenne durante il risveglio religioso congenito al primo Romanticismo e alla Restaurazione, dunque all'interno di un contesto culturale profondamente mutato, che accolse alla lettera e interpretò secondo categorie tardo-settecentesche di patetismo e sublimità un corpus di scritti, antichi e successivi, il cui precipuo valore di edificazione ed esempio etico – svettante sulle ceneri di qualsivoglia requisito di veridicità – non era più percepito[15]. Ancora una volta un fraintendimento sostituì a una scrupolosa decifrazione del passato il culto, che

---

13 L'orgogliosa sentenza di Georg Niebuhr «La Germania è la Grecia dell'età moderna» incorona idealmente il confronto fra civiltà greca e romana, risolto tutto a favore della prima, che Georg Fr. Hegel svolse nelle *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837, post., II e III); e rigorosamente elleniforme la fantasmagoria con cui Goethe inscrive l'Antichità nella parabola universale del *Faust* (1832, post., seconda parte, atti II e III). Improvviso e isolato come un fulmine a ciel sereno deflagra l'appassionato panegirico dell'*Imperium romanum* ne *L'Anticristo* di Nietzsche (1895, 58-59).

14 Nemmeno la monumentale monografia di Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, (1776-1788, trad. it. *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano*, Einaudi, Torino 1967), caposaldo della storiografia illuminista, sfuggì a una visione tanto profondamente radicata nella coscienza europea.

15 Particolarmente esplicita la «Prefazione» di Giuseppe Agostino Orsi alla sua *Raccolta degli atti sinceri, e de' monumenti antichi, ed autentici del martirio di molti santi...*, Borsi, Parma 1775, pp. 3-9.

ai soggetti di una complessa dialettica storica imponeva le grottesche maschere, mai più rimosse, della pravità e della purezza.

A François-René de Chateaubriand (1768-1848) rimonta quella 'scoperta' del mondo protocristiano, propugnata con l'alacre parzialità dell'apologeta, che segna l'inizio di una fase nuova nella storia che andiamo tratteggiando. Nella biografia di questo raffinato e inquieto aristocratico – ribelle al secolo di cui era figlio, erede di un cattolicesimo agguerrito che da Bossuet giungerà a Renan e coscritto *obtorto collo* fra i padri del Romanticismo – si coglie la radice anzitutto esistenziale di un fenomeno amplificatosi poi a tutta un'epoca: l'avversione per una contingenza che la Rivoluzione francese aveva svuotato dei valori aviti evocò agli occhi di Chateaubriand un'Antichità che solo alla lettura unilateralmente cristiana avrebbe dischiuso il mondo ideale ove rifugiarsi[16]. Mal pago dell'impostazione sistematica su cui si squaderna il ponderoso *Génie du Christianisme* (1802), Chateaubriand procederà all'esaltazione della religione cristiana in forma fantastica nell'epopea romanzesca *Les Martyrs* (1809), diseterea colluvie di visionarismo barocco e sentimentalismo rousseauiano che assurgerà ad archetipo culturale in virtù dei problemi strutturali lasciati irrisolti. Da premesse tecniche per la trasfigurazione dell'antica dicotomia funsero da una parte una forzata ibridazione di generi letterari significativamente lontani fra loro – preponderanti gli stilemi di romanzo, epica e oratoria sacra –, causa di una continua intermittenza stilistica che mina la solidità dell'insieme, dall'altra un'eterogenea documentazione storico-dottrinale recalcitrante all'assimilazione poetica; ma precisamente cotale congerie partorì una fiammante pittura dei topoi del costituendo mondo romano-cristiano – ecco baccanali, catacomberie, giochi circensi, persecuzioni, supplizi, epifanie celesti e infere, per tacere della spartizione manichea dei tratti personali –, il carattere essenziale dei quali fu l'apparenza dell'immediatezza e della genuinità[17]. D'ora in avanti nessuna opera di fantasia su soggetti affini avrebbe potuto sottrarsi all'incombenza di apologia del Cristianesimo ai danni del Paganesimo – ormai in procinto di permeare la *romanitas* di conio umanistico, offuscandone per sempre la nobile ispirazione – e nemmeno prescindere dallo strumentario stilistico occorrente ad aureolare una mistificazione[18].

---

16 Su Chateaubriand v. Giovanni Macchia, Luigi de Nardis, Massimo Colesanti, *La letteratura francese*, vol. III: *Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Sansoni, Milano 1974, pp. 424-442.

17 La più recente traduzione italiana di *Les Martyrs* in *I martiri*, a cura di Nanda Colombo, Rizzoli, Milano 1952.

18 Che il romanzo storico di soggetto romano, decollato con l'*Acté* di Alexandre

È appena il caso di aggiungere che il secolo XIX, fattosi tempio dei moderni ideali di nazionalità e liberalismo e poi arengo delle conseguenti conflagrazioni sociali, scarsa simpatia avrebbe provato per una civiltà il cui contrassegno distintivo era visto in una dominazione sovranazionale di durata e 'compattezza' straordinarie[19]. A consolidare lo scenario negativo della romanità concorse indirettamente l'entusiasmo per il Medioevo – alimentato dallo stesso Chateaubriand, dalla poesia di Novalis e dai romanzi storici di Walter Scott –, causa ed effetto di una *Weltanschauung* intrisa di religiosità che spingeva a diffidare non semplicemente dell'Antichità in sé, ma di quella che con il Cristianesimo era entrata in conflitto: se l'Ellade non mancò mai di ammiratori, specialmente nei paesi anglosassoni, e la Roma del Senato e degli eroi repubblicani riscosse un equo rispetto, palpabile già in tanto teatro sei-settecentesco e prolungatosi – mercé una sollecita ricerca antiquaria – fin nella letteratura divulgativa[20], alla latinità

Dumas padre (1839) e destinato a fasti epocali, sia diventato il missionario più solerte dell'antitesi romano-cristiana dipese dalle sue strutture narrative, intrinsecamente permeabili alle infiltrazioni stilistiche di altri generi e al contempo estranee a quella tradizione classica cui invece attingeva da sempre – specie nelle aree neolatine – la poesia.

19 Proprio l'accostamento a identità nazionali differenti (v. nota 45) o a categorie socialmente penalizzate, come le minoranze cristiane o i gladiatori, scatenava una rappresentazione particolarmente aspra del contrasto fra oppressione e anelito libertario, alla quale soggiaceva non solo l'antica dicotomia ma anche l'interpretazione 'romantica' di determinate situazioni storico-politiche: il garibaldino Raffaello Giovagnoli inalberò nel fortunato romanzo *Spartaco* (1874) una critica di ogni disuguaglianza e illiberalismo ispirata al socialismo (ancora di marca idealistica) diffuso in Italia, mentre Henrik Sienkiewicz pennellava personaggi ed eventi del *Quo vadis?* (1894) guardando ai rapporti fra la Russia zarista e la cattolica Polonia (e già nei *Martyrs* di Chateaubriand sono chiaramente adombrati persone e fatti contemporanei). A un passo dal rassodarsi in topos la detrazione della civiltà romana assunse forma di requisitoria, migrata dal teatro di parola alla librettistica: v. la roboante maledizione scagliata contro Roma da un coro di gladiatori ne *Il gladiatore*, Francesco Guidi, mus. Pasquale Bona (1849, III, 3) o la cupa profezia sulla rovina dell'Urbe in chiusura di *Tirza*, encomio operistico di Spartaco di Eliodoro Lombardi, mus. Francesco Lombardi (1897, IV, 11).

20 Sottogenere a sé stante è la tragedia romana di ambientazione repubblicana, sorta nel Cinquecento ma riscoperta dall'Illuminismo, votata a ingigantire la statura morale degli eroi 'arcaici' – i due Bruti, gli Orazi, Cincinnato, gli Scipioni – celebrati da Cicerone, Dionigi d'Alicarnasso, Tito Livio e Plutarco. Snobbato dall'Ottocento positivista per presunte ingenuità contenutistiche e ignorato dalla ricerca novecentesca, in balìa dell'aggiornamento scientifico, questo filone costituì un'importante esperienza grazie al coerente adattamento di precisi spunti della letteratura antica al modello tragico (e anche alla librettistica). Il romanzo *Le notti romane* di Alessandro Verri, uscito fra il 1792 e il 1804 e così apprezzato dall'Europa colta, rappresenta forse l'apice di un idillio culturale destinato di lì a pochissimo a dissolversi.

imperiale fu serbato il marchio della decadenza, sorretto più da pregiudizi atavici e categorie (pseudo)filosofiche in voga, come l'elastica tripartizione crescita-culmine-declino, che da un'esauriente indagine storica[21], un marchio che a tutt'oggi non è stato cancellato.

Senza soppiantare del tutto la tradizione classicista, che in Italia molto più che altrove continuò a essere considerata il fondamento di ogni formazione, il Romanticismo giovò al graduale rinnovamento culturale del paese[22]. Il ripiegare dei valori aristocratici di fronte alla scomposta avanzata di quelli borghesi portò, nella drammaturgia teatrale di ambito serio, a rivedere quella concezione dell'uomo come microcosmo etico su cui riposava il teatro precedente; la reinterpretazione del patrimonio classico – scrigno di valori immanenti e 'collettivi' ormai in rotta con l'individualismo di moda – venne mediata dalla lezione di Alfieri, arricchita da un ideale di eros trascendente desunto dalla letteratura del Due e Trecento e sigillata dalla svolta storicista, fatalmente dilagata anche in pittura e architettura, verso le memorie del passato nazionale[23]. Il teatro in musica rispecchiò gli orientamenti estetici del suo omologo di parola, compensando lo sfoltimento delle problematiche etico-politiche con l'ipertrofia degli ingredienti sentimentali[24]. Non molte, nel pelago di drammi ambientati fra chiostri e castelli, le opere liriche di soggetto classico[25]; e fra queste non è la *Norma* di Felice Romani e Vincenzo Bellini (1830) – l'unica sopravvissuta di quel repertorio e l'unica del catanese

---

21 Non sarà inutile rammentare che fino all'imporsi del Positivismo lo studio storico dell'Antichità era fondato essenzialmente sulla lettura 'non mediata' dei testi letterari (antichi e posteriori) – gli stessi che tramandavano la dicotomia morale – senza considerare le altre tipologie di fonti, soprattutto documentarie e archeologiche, la rivalutazione delle quali ha gradualmente condotto alla metodologia moderna.

22 Sul Romanticismo italiano v. ASOR ROSA, *Storia della letteratura italiana*, pp. 396-463.

23 V. i capp. I (*Dal Barocco all'Illuminismo*, pp. 7-261) e II (*Il Romanticismo*, pp. 263-450), in DOGLIO, *Storia del teatro*, vol. IV: *Dal barocco al simbolismo*, Garzanti, Milano 1990.

24 GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Il panorama italiano fra Sette e Ottocento*, in «Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale», a cura di Alberto Basso, vol. II, Utet, Torino 1996, pp. 201-337; 273-337.

25 Ricordiamo *Coriolano o L'assedio di Roma*, libr. Luigi Romanelli, mus. Giuseppe Nicolini (1808), *Aureliano in Palmira*, libr. Felice Romani, mus. Gioacchino Rossini (1813), *Scipione in Cartagine*, libr. Jacopo Ferretti, mus. Saverio Mercadante (1820), *La vestale*, libr. Romanelli, mus. Giovanni Pacini (1823), *L'esule di Roma ossia Il proscritto*, libr. Domenico Gilardoni, mus. Gaetano Donizetti (1828), *Il Belisario*, di Salvatore Cammarano e Donizetti (1836), *Saffo*, di Cammarano e Pacini (1840, rimasta a lungo in repertorio), *Gli Orazi e Curiazi*, di Cammarano e Mercadante (1846); unica incursione di Giuseppe Verdi nella tarda Antichità è il giovanile *Attila*, su libretto di Temistocle Solera (1846).

calata nel mondo antico – a fare da pietra miliare sul cammino che conduce a *Melenis*. Misconosciuto da una *Opernforschung* che confonde il valore dell'opus con i contraccolpi cutanei dello spettacolo, il *Poliuto* di Salvatore Cammarano (1801-1852) e Gaetano Donizetti (comp. 1838-39, 1ª esecuz. 1848, post.) è uno dei primi testi del teatro lirico europeo – quasi certamente il primo in Italia – a porre il conflitto fra cristiani e gentili al centro del dramma e a conferire così all'Antichità romana la tinta, vivida e sinistra, del Paganesimo[26].

Che un intento particolare animasse gli autori lo dimostra già la fonte del libretto, non ghermita fra titoli di recente successo, com'era usuale nell'Ottocento, ma individuata in un dramma francese del *grand siècle*, il poco noto *Polyeucte* di Pierre Corneille (1643)[27]. Tratto saliente del componimento – ricamato intorno a un malsicuro episodio di persecuzione anticristiana nell'Armenia del III secolo – è l'inconsueto innesto di temi religiosi sulle strutture drammatiche della tragedia 'regolare', la solidità delle quali funse sia da criterio per la selezione dei motivi sia da filtro formale nel disciplinarne l'incorporazione. Se dello spirito del dramma non resta molto nel libretto, che – sacrificando l'intera tramatura etico-deontologica dell'originale – punta sul tema passionale e sulle potenzialità spettacolari della *fabula*, Cammarano si trova, come Corneille, nella necessità di ricorrere a imprestiti da generi letterari diversi da quello di arrivo: il drammaturgo francese aveva cautamente attinto agli scritti patristici e alla letteratura agiografica al fine di 'arricchire' il carattere dei suoi personaggi di tratti propriamente cristiani (ben in rilievo ad es. nel dialogo fra Polyeucte e Néarque di II, 6)[28], mentre il

---

26 Una castigata introduzione all'opera in Ilaria Narici, *Poliuto*, «Dizionario dell'opera», a cura di Pietro Gelli, Baldini & Castoldi, Milano 2008, pp. 1031-1033; assai più rincuorante il taglio musicologico di William Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, EdT, Torino 1987, pp. 183-197. Oppostasi la censura napoletana alla trasposizione scenica di un martirio, Donizetti rielaborò la musica sulla falsariga del libretto appositamente scritto per la piazza parigina da Eugène Scribe, dal non innocente titolo *Les Martyrs* (1840); l'accentuazione del contrasto religioso è dovuta anche all'influenza di Chateaubriand.

27 Naturalmente in Pierre Lièvre, Roger Caillois, *Corneille. Théâtre complet*, vol. I, Gallimard, Paris 1950; pregevole l'edizione italiana a cura di Maria Ortiz, *Corneille. Teatro*, Sansoni, Firenze 1964, vol. 1, pp. 781-857. Il dramma ispirò almeno due oratori: *La fedeltà martirizzata in S. Polieuto*, anonimo (1716) e *Il martirio di S. Polieuto*, musicato da Annibale Pio Fabri (1721). Charles Gounod musicò un *Polyeucte* di Jules Barbier e Michel Carré tratto da Corneille (1878).

28 Le riflessioni premesse al testo mostrano quanto Corneille fosse consapevole delle peculiarità del dramma. Ciclicamente riaffiorante nella trattatistica del Sei-Settecento la discussione sull'opportunità del tema religioso in teatro, che, al di fuori dell'eteroclita produzione dei Gesuiti, fu poco frequentato.

librettista italiano si rivolge alla poesia religiosa del primo Ottocento, senza però perdere di vista altre esperienze, innanzitutto il romanzo storico, in quegli anni volato a vasta popolarità.

E la resa drammatico-letteraria del mondo cristiano risulta in coerenza e specificità senz'altro superiore a quella musicale, concepita nell'alveo di un codice melodrammaturgico rigidamente fissato. La prima scena dell'opera – il Coro *Scendiam... Silenzio...* – si adagia nella convenzione del personaggio collettivo che presenta la situazione in atto; ma in luogo della pittoresca masnada di fuorilegge o degli affettati cortigiani che affollano le opere dell'epoca si avanza un gruppo di cristiani a intonare pacatamente le seguenti strofe:

Scendiam... Silenzio... Silenzio... Immerso
tutto nel sonno è l'universo...
Da questo ignoto, profondo speco
a palesarci non sorga un'eco.
Ancor ci asconda un velo arcano 5
all'empio ferro che ne minaccia.
Il giorno forse non è lontano
che fra i martiri al mondo in faccia,
per noi la prece, con labbro esangue,
al Re de' cieli s'innalzerà: 10
e più del labbro, il nostro sangue
del Dio vivente favellerà[29].

A dispetto della nomèa di consumato routiniere che la musicologia si è ingegnata di cucire addosso a Cammarano (come pure a gran parte dei suoi colleghi, rei forse di scampato oblio letterario), la politezza della superficie testuale, calibrata fin nei minimi dettagli, non lascia trapelare un fatto capitale, cioè che il poeta non disponeva di modelli diretti – già sperimentati dalla librettistica – al momento di trasfondere nello stampo del genere l'appena consolidatosi breviario del Cristianesimo primevo[30]. Un rapido sopralluogo analitico mostrerà in che modo Cammarano abbia saputo cogliere 'spinte' culturali giunte anche in Italia a maturazione storica.

---

29 La riproduzione del testo non tiene conto della suddivisione in semicori. Per l'edizione del libretto v. EGIDIO SARACINO, *Tutti i libretti di Donizetti*, Garzanti, Milano 2001 (rist.), pp. 965-980: 968. Ammissibile solo in caso di emergenza l'emaciato pocket della Ricordi, Milano 1994.

30 A epitome di una ricerca mai nata v. FRANCA CELLA, *Cammarano*, in «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti-Le biografie», a cura di Alberto Basso, vol. II, Utet, Torino 1985, pp. 82-83.

Negli attributi / ignoto / e / profondo / (v. 3) risuonano la segretezza che ammantava i riti delle comunità cristiane e la necessità di sottrarsi a un pericolo, marcato dalle metafore dell' / eco / (v. 4) e del / velo arcano / (v. 5) e repentinamente concretato nella sineddoche / empio ferro / (v. 6) – prelevata sì di peso dall'arsenale operistico ma ravvivata, grazie al contesto, da una sfumatura particolare –, per manifestarsi compiutamente nell'immagine del supplizio, culmine di un rattenuto crescendo in cui tutto rinvia a un'incombente minaccia (v. 7 e segg.); la si avverte pulsare fra i nodi di un'isotopia semantica – da / silenzio / (v. 1), attraverso / eco / (v. 4) ai viepiù intensi / prece / (v. 9) e / favellerà / (v. 12) – che ruota intorno alla connotazione originalmente negativa dell'atto comunicativo, virtuale pericolo tragicamente sublimato in suggello del martirio[31]. Quantunque sottinteso, l'alter ego pagano della dimensione cristiana contribuisce in maniera determinante a costituirla, per contrasto: qui, come nel resto del dramma, il cristiano è l'entità morale destinata a patire ingiustizia per la virtù. Evidenti i richiami scritturistici che permeano gli ultimi quattro versi, già sfruttati dal Manzoni degli *Inni sacri*, mentre l'incidenza della poesia religiosa si rileva dalla fattura di alcune perifrasi – quali «L'onda che terge dall'antica macchia» per 'battesimo' (I, 2)[32] o «l'iniqua / sacrilega genìa ribelle ai numi» per la collettività cristiana (I, 6) – come anche della cabaletta del protagonista *Sfolgorò divino raggio* (II, 4). Non diversamente dalla tragedia classicista le strutture drammaturgiche della librettistica vantavano l'intrinseca robustezza in grado di operare quella selezione e sintesi che mancarono al coacervo di Chateaubriand: storicamente decisivo, quanto a ben vedere obbligato, il ricorso al registro 'stilnovista' della sfera lirico-sentimentale al fine di assimilare il materiale letterario cristiano alla piattaforma stilistica del libretto, registro solo di recente fissato grazie alla ricezione romantica dello stilnovo e massimamente di Dante, e che riversava in quel materiale tutto il portato morale – per giunta concentrandolo – di una tradizione[33]. Meno icastica la dimensione propriamente

---

31 L'esortazione al silenzio nei cori operistici dell'epoca (anche in quelli buffi) non era insolita, si riferiva però a una situazione momentanea, e precedeva in ogni caso l'esplicazione degli elementi da cui l'azione era in procinto di scaturire. Interessante parallelo il coro introduttivo de *I due Foscari*, di Francesco Maria Piave e Verdi (1844), che si limita a una simile funzione 'atmosferica'.

32 Simile espressione nel citato oratorio *Il martirio di S. Polieuto*, II. Meno accurato un traduttore italiano della versione francese, Francesco Janetti, che spoetizza per fedeltà all'originale di Scribe in «la santa / Acqua battesimal» (I, 2).

33 L'assorbimento di elementi 'stilnovisti' nella lirica del primo Ottocento, uno dei fatti costitutivi del Romanticismo letterario nostrano, guidò il graduale riorienta-

romana dell'opera, impoverita dei motivi che da sempre la innervano – incompatibili con la nuova, egemonica positività dei valori cristiani – oltre che annacquata in un ambito espressivo ancora legato alla poesia classicista, congenitamente poco propensa a una raffigurazione screditante del mondo antico. E il peso drammatico della tematica amorosa – che declassa l'antagonista di Poliuto, il proconsole Severo, a semplice rivale, neutralizzandone almeno in parte l'implicita funzione di carnefice – scongiurò il rischio di bruttare la fedina morale di personaggi cui per secoli fu affidata la responsabilità di perpetuare, e non soltanto in teatro, un *exemplum* necessario a tanto pensiero moderno[34].

Non a caso dunque il ruolo di opposizione al polo cristiano venne concentrato sui sacerdoti idolatri – assenti dalla tragedia di Corneille –, per la caratterizzazione dei quali Cammarano si rifece sia alle fonti ecclesiastiche sia al tipo del religioso 'malvagio', quale si stava delineando nell'immaginario europeo del XIX secolo; dall'esortazione di Callistene, gran sacerdote di Giove,

---

mento estetico della librettistica, che mutò non soltanto preferenze motiviche e contenutistiche ma alterò definitivamente il suo rapporto con l'orizzonte della letteratura (v. *infra*); condizionata da generali fattori di cultura, l'estensione del registro amoroso al tipo del cristiano non richiese in effetti che modesti interventi stilistici, circoscritti all'accentuazione ovvero ricombinazione di preesistenti materiali. L'equivalenza che la sensibilità romantica stabilì fra sfera erotico-sentimentale e positività ontologica assicurò alla molteplice espressione dei valori cristiani un monopolio morale incontrastato e solo eccezionalmente abrogato.

34 Segnaliamo agli appassionati di storia dell'opera un libretto tratto da *Les Martyrs* di Chateaubriand: lo sconosciuto *Eudossia e Paolo o I martiri*, di Luigi Venturi per la musica di Teodulo Mabellini, opera di beneficienza rappresentata nel Palazzo Vecchio di Firenze nel 1845. Pur non essendo destinata al circuito teatrale – o forse proprio per questo – Venturi le conferì una singolare forza espressiva, specialmente nelle scene del carcere Mamertino e delle catacombe (prescrivendo Cammarano solo «tenebrose caverne», sono probabilmente le prime nella librettistica italiana!) e nella marcatura fortemente negativa dei personaggi romani; degna di nota anche la prefazione del librettista, che molto più incisivamente di quella di Cammarano esemplifica la contrapposizione Paganesimo-Cristianesimo. Meritevole di menzione la lunga sequenza catacombale del *Gladiatore* di Guidi e Bona (I, 1-5), anticipatrice di tutti gli sviluppi successivi. Affacciatosi solo sporadicamente sulle scene liriche dell'Ottocento, il motivo del contrasto religioso produsse cospicui lavori come il *Mosè in Egitto*, di Andrea Leone Tottola e Rossini (1817, rifatto nel *Moïse et Pharaon*, 1827), *La Juive* di Scribe e Fromental Halévy (1835), *Les Huguenots* di Scribe, Rossi ed Emile Deschamps per Giacomo Meyerbeer (1836), *Nabucco* di Solera e Verdi (1842), *L'ebrea* di Giacomo Sacchéro e Pacini (1844, che sposta l'azione dell'omonima opera di Halévy in epoca romana), *Le Prophète* di Scribe e Deschamps per Meyerbeer (1849) e *L'ebreo* di Antonio Boni e Giuseppe Apolloni (1855).

il poter degli altari che langue
col terrore afforziamo e col sangue:
ed agli occhi del mondo insensato
l'util nostro, util sembri del ciel[35].

(III, 2) esala una doppiezza che, in bocca a figure incarnanti per definizione la quintessenza della probità, non aveva ancora calcato le scene liriche[36]: difficile che l'origine non sia da ricercare in quel diabolico personaggio di Arbace, sacerdote egizio, che più di ogni altro spicca dall'acclamato romanzo *The Last Days of Pompeii* di Edward Bulwer-Lytton (1834), rampollo in bende e tunica del titanismo romantico inglese e prototipo di numerosi affini, sia letterari che operistici. Il repertorio espressivo dei religiosi pagani, ben attestato nell'ampia scena del sacrificio di II, 5, aduna stilemi tratti dal sottogenere dell'opera di soggetto biblico, che come un fiume carsico percorre il primo Ottocento, per culminare di lì a poco nel *Nabucco* (Temistocle Solera e Giuseppe Verdi, 1842); che la librettistica sovrapponga le sfere linguistiche veterotestamentaria e pagana non consegue dall'incuria abitualmente rimproveratale bensì da presupposti estetici radicati nell'orizzonte letterario di riferimento[37], la cui omogeneità né riconosceva nitidi confini sto-

---

35 SARACINO, *Tutti i libretti*, p. 977. Il coro di sacerdoti completa con: «Ben t'avvisi! All'intento bramato / la vendetta de' numi sia vel» (si è corretto il refuso del secondo /util /, che, per evidenti motivi di metrica, non può esser preceduto dall'articolo).

36 Non sfugga che nella versione francese dell'opera i sacerdoti idolatri vengono ricondotti alla tradizionale integrità della categoria, senza peraltro che il serrato confronto fra Paganesimo e Cristianesimo ne risulti indebolito. Rarissime, prima del XIX sec., le tracce di questa metamorfosi etica della figura religiosa nel teatro italiano: una sorprendente primizia ne *I Baccanali* di Giovanni Pindemonte (1788), esplicita censura del clero pagano a favore di un ideale civile e illuministicamente laico (estraneo dunque alla dicotomia tradizionale). Dalla tragedia Romanelli ricavò per primo il libretto de *I Baccanali di Roma* per la musica di Nicolini (1801), provvedendo però a ridimensionare notevolmente il coefficiente sacerdotale. Al trasferimento del religioso cristiano nella sfera del negativo – ottenuto ipercon-notando alcuni tratti isolati del tipo – la librettistica italiana arrivò tardi e non permise che prolificasse; v. il frate Valverde che ammonisce i soldati spagnoli di Pizzarro dal lesinare pietà con i conquistandi indios nell'*Atahualpa* di Antonio Ghislanzoni, mus. Carlo Enrico Pasta, 1875; culmine del tipo è il Torquemada che campeggia nella seconda parte della dimenticata trilogia *Medio Evo Latino* di Luigi Illica, mus. Ettore Panizza (1900).

37 Seguiamo l'illuminante intuizione di Daniela Goldin, che descrive in termini di 'centro' – da cui si dipartono le innovazioni – e 'periferia' – che, a distanza di una o due generazioni le raccoglie e le conserva – i rapporti fra letteratura alta e librettistica; proposto un trentennio fa, tale modello è rimasto fra i sogni proibiti di una librettologia metodologicamente ancora vergine.

rico-culturali né tollerava connotazioni eccessivamente marcate, gli uni e le altre sostituiti da 'equivalenze' stilistiche storicamente determinate (l'assenza di un registro specifico per il mondo religioso del Paganesimo è spia del paradosso della nostra letteratura, di cui la poesia per libretti è figlia 'naturale', discesa direttamente da quelle antiche e pure incapace di elaborarne originalmente la sostanza religiosa, che venne ridotta a innocua scenografia mitologica).

Drammi e libretti d'argomento romano nel tardo Ottocento

Onusta, pressoché prigioniera di un imponente passato letterario poggiante su principi di rispetto e preservazione del tramandato, l'Italia postunitaria accoglierà con lentezza le novità che, fin da metà Ottocento, s'irradiavano dalla Francia a ridisegnare il panorama culturale europeo, inizialmente Naturalismo e Parnassianesimo[38]. Il destino dell'eredità classica – stretta fra il crescente adeguamento delle forme del pensiero e dell'espressione alla realtà ambientale e l'approccio ormai scientifico degli studi storici e dell'archeologia al mondo antico – si lascia indovinare da una lettura dei drammi di soggetto romano di Pietro Cossa (1830-1881), ardimentoso nocchiere del transito del nostro teatro a una sconcertante modernità. Apparsi in pieno crepuscolo del dramma storico-romantico, di cui Cossa fu l'ultimo rappresentante, *Mario e i Cimbri* (1864), *Nerone* (1871), *Plauto e il suo secolo* (1873), *Messalina* (1876), *Giuliano l'apostata* (1877), *Cleopatra* (1877), oltre all'incompiuto *Silla* (1882, post.) documentano un giudizio perlomeno disincantato sulla romanità, la predilezione per il periodo repubblicano e giulio-claudio, già tipica del teatro di parola (e musicale) ottocentesco, grande dimestichezza con le fonti latine assieme a un innegabile aggiornamento storiografico[39]. A suscitare però l'impressione che il 'naturale' rapporto con la tradizione poetico-drammatica sia incrinato concorrono appariscenti novità strutturali – come il disinvolto impasto fra registro serio e comico, tuttora malvisto nel teatro italiano dell'epoca, specie in versi, o la massiccia contaminazione con le strutture del teatro di prosa (anche francese) e lirico –, ma più ancora quella sorta di rigetto stilistico che

---

38 Asor Rosa, *Storia della letteratura*, pp. 488-525.

39 Nell'attesa che gremogli una ricerca su Cossa si rilegga Giorgio Pullini, *Cossa, Pietro*, in «Enciclopedia dello Spettacolo», a cura di Silvio d'Amico, vol. III, Le Maschere, Roma 1956, pp. 1547-1549. Una panoramica sul teatro di parola nell'Italia ed Europa del secondo Ottocento in Doglio, *Storia del teatro*, vol. I, pp. 484-554.

scuote un organismo letterario sottoposto a trapianti bruschi, operati trascurando o contraddicendo le linee di sviluppo implicite nella storia del genere, e forieri solo di plateali chimere.

A un crocchio di cortigiane che chiede «novelle di Roma» un personaggio della *Messalina* risponde (II, 1):

Che dirvi? Il mondo dorme
E poche guerricciuole oltre la riva
Del Reno, ed in Brittannia, non àn forza
Di turbare il suo sonno; gli scrittori
Lo chiameranno con sublime frase: 5
Immensa maestà della romana
Pace. In città, nelle patrizie case
I soliti mariti buoni, e ciechi,
E le solite astuzie delle mogli,
Mentre il figlio ipoteca ogni retaggio 10
All'usuraio, per lo stesso giorno
In cui l'avaro, e non l'accorto padre
Brucerà sopra il rogo. Nel palazzo
I liberti più ricchi, e più potenti
Del lor padrone, e nel Senato è tanta 15
Docilità, che ognun di que' coscritti
Direbbe con solenne giuramento
D'aver veduto il sole a mezzanotte,
Se ciò piacesse a Cesare. La plebe
Domanda circo e pane ... [40] 20

Tema ricorrente del filone romano era la descrizione della decadenza morale dei Quiriti, derivata da quello che già nella letteratura latina era un topos, lungamente coltivato nella storiografia (Sallustio, Tito Livio, Tacito) e nella satira (Orazio, Persio, Giovenale), poi variamente ripreso in epoca moderna[41]; lo scarto fra gli originali e l'adattamento di Cossa fornisce misura e limiti della sua lettura dell'antico. La corpulenta impalcatura formale – arditamente cavata, nel suo ripartirsi in 'ambi-

[40] Pietro Cossa, *Messalina*, commedia in 5 atti in versi con prologo, Casanova, Torino 1877², p. 76.

[41] Irriconducibile al nostro concetto di decadenza, implicante una trasformazione qualitativa e irreversibile di realtà complesse, proietta la categoria aristotelica di *ethos* – al cui 'razionalismo' la storiografia antica mai volle rinunziare – su una società concepita come organismo 'semplice', soggetto a ricorrenti cicli vitali. Non infrequente nel teatro italiano di soggetto romano fra Sette e Ottocento il topos della decadenza dell'Urbe, seppure in una cornice laica, ad es. in Antonio Conti, *Giulio Cesare* (III, 3), Alfieri, *Virginia* (III, 2), Monti, *Caio Gracco* (III, 3), Benedetti, *Druso* (II, 6), ecc. Complementare la rievocazione dei sani costumi aviti, che la consacrazione dantesca di *Paradiso* XV e XVI consegnò alla letteratura moderna.

to provinciale' e 'ambito urbano' e quest'ultimo in strati sociali, da precedenti tacitiani – si vede affidare contenuti inopinatamente miseri: l'ironia riduce la dimensione degli eventi (/guerricciuole/, v. 2, la cortigianeria del Senato, v. 15-19) e ne svilisce il senso (/ il mondo dorme/, v. 1, /Immensa maestà della romana | Pace/, v. 6-7, la burletta domestica dei v. 7-9), quando ben altro è il peso specifico dei *magistri* di un tempo[42]. Nelle mani del moderno drammaturgo le armi dell'antica satira divennero innocui giocattoli, spuntate delle implicazioni filosofiche e morali che acuivano lo stilo di Orazio e Giovenale (la stessa citazione ai v. 19-20 del risaputo «panem et circenses» – da Giovenale, *Satira* X, 81 – suona come l'obbligatorio rimando a un bagaglio di luoghi comuni). Nonostante la documentazione storica – che emerge maggiormente in altre opere, come nel *Nerone* e nel *Giuliano l'Apostata* – è una concezione essenzialmente libresca quella che nutre la romanità di Cossa: se le allusioni alle vicende belliche sono pertinenti al regno di Claudio, amorfo scenario del dramma, se ne estraniano quelle relative a società e politica, che si presterebbero, nella loro genericità, a condire la detrazione di qualsiasi altra epoca.

La dipendenza di Cossa dalla tradizione ecclesiastica è tuttavia sfumata. Mondato dai nuclei motivici che lo infestavano – le trite situazioni di crapula smodata o di violenza collettiva – l'arazzo deteriore della romanità si stempera con docilità insospettabile in un ridicolo solo ingannevolmente bonario, volto com'è a dissacrare il mondo antico proprio nei suoi aspetti quotidiani, addirittura intimi, finora risparmiati dal tarlo dell'erosione morale: attribuire agli antichi romani i piccoli difetti dei contemporanei fu – rispetto alla rituale riesumazione delle prische virtù – un'indubbia novità, almeno nella misura in cui consentiva di evidenziare il lato puramente interiore dell'uomo, senza ricondurlo alle determinazioni socio-economiche del Naturalismo, così poco consono allo spirito di Cossa; sennonché l'obiettiva esiguità artistica dei risultati non ne ritiene oggi che il valore di testimonianza di quel clima di delusione e sfiducia serpeggiante in un'Italia ormai desta dai sogni del Risorgimento.

---

42 Cossa tenne senz'altro presente la descrizione – questa sì michelangiolesca! – dell'orbe romano a principio delle *Storie* di Tacito (una riuscita trasposizione nel *Druso* di Conti, III, 6). La storiografia latina di età imperiale, monopolizzata da una classe senatoria politicamente esautorata, era spesso severa nei confronti del principato, accusato del generale guastarsi dei costumi. Panegiristi e apologeti, letti anch'essi in epoca moderna, ribaltavano sistematicamente il quadro, v. l'*Elogio di Roma* di Elio Aristide.

Il successo arriso a gran parte dei drammi di Cossa, in testa a tutti il satirico *Nerone*[43], soffocò la percezione di un dato basilare: consapevolmente o meno l'autore aveva stravolto la vetusta consuetudine di trapiantare nel sostrato letterario, come in un terreno d'inesauribile fertilità, innovazioni cautamente sceverate, affinché da quello si lasciassero assimilare e ne perpetuassero, arricchendolo, la consistenza (ciò che, in poesia, Carducci seppe fare per l'ultima volta). Un gorgo rapinoso di detriti stilistici rimpiazzò la riscrittura, tacita e ponderata, del venerando volume antico, ramificatasi nella storia dell'intera letteratura neolatina in obbedienza a direttive implicite nei generi di trasmissione, e oscurò altresì la visuale di una continuità fino allora ininterrotta: gli spunti relativi ai rapporti familiari (v. 7-13) si richiamano indifferentemente alla commedia, alla satira e finanche all'epigramma, mentre l'iperbole del sole a mezzanotte (v. 15-19) potrebbe essere un'eco rovesciata dal *Satyricon* di Petronio (37, 5: «mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet»), questa e quelli riformulati in modo da obliterarne l'ascendenza letteraria, altrimenti ravvisabile in una fonte e nell'inanellarsi di quelle occorrenze che – attraverso generi ed epoche diverse – hanno mantenuto elementi comuni. I drammi di Cossa ricusano i meccanismi costruttivi della drammaturgia tradizionale, le cui raffinate modalità di 'prelievo' e adattamento, plasmate da un'attività secolare, erano inerenti sia all'orizzonte di riferimento sia agli istituti formali: il dissolversi di questi legami spoglierà la letteratura antica del suo naturale ufficio di matrice e la ridurrà a un serbatoio di fronzoli, favorendo l'imporsi definitivo di una vulgata eteronoma, fortemente deformante, della romanità. I clamori di un'ovazione salutarono l'inizio della lenta e corrusca fine di un ciclo storico.

Affiancati dal verismo e dal teatro borghese, già prossimi a contendersi la scena di prosa, i testi di Cossa propiziarono fino agli anni '90 un revival di opere di soggetto romano – alcune tratte direttamente dai suoi lavori –, diseguale nei risultati ma rappresentativo del fronzuto sottobosco del melodramma minore, che reagì alle tendenze 'progressiste' dell'opera ribadendo *in toto* la validità di un modello storico[44]. Librettisti

---

43 A sessant'anni dal debutto Pietro Mascagni incaricò Giovanni Targioni-Tozzetti di adattare il dramma di Cossa a libretto della sua ultima opera (*Nerone*, 1935). Il testo si legge ora nella raccolta curata da Emilio Faccioli, «Il teatro italiano», vol. V. *La tragedia nell'Ottocento*, tomo secondo, Einaudi, Torino 1981, pp. 385-473.

44 Non accenna a diradarsi la caligine storiografica che grava da sempre sull'ultimo trentennio dell'Ottocento; timidi chiarori in GUIDO SALVETTI, *Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini*, in «Musica in scena», vol. II, pp. 370-388.

appartenenti a generazioni e correnti poetiche diverse – oggi equamente accomunati da un oblio quasi completo, quali Antonio Ghislanzoni, di cui sopravvive il solo testo dell'*Aida*, Carlo d'Ormeville ed Enrico Golisciani – si accinsero alla ricostruzione dell'Antichità romana senza sconfessare quel processo di attualizzazione estetica che da sempre aveva presieduto alla creazione di poesia drammatica; libretti come *Caligola* (Ghislanzoni, mus. Gaetano Braga, 1873), *Cleopatra* (Golisciani, mus. Ferdinando Bonamici, 1879), *Arminio l'eroe cherusco* (D'Ormeville, mus. Alfonso de' Stefani, 1886) e *Spartaco* (Ghislanzoni, mus. Pietro Platanìa, 1891) palesano non soltanto la vitalità del retroterra letterario classico – patrono di una drammaturgia sostanzialmente conservatrice – ma anche l'intento di rilanciare l'immagine ottocentesca della romanità: se le incrostazioni del vecchio melodramma resistettero bene ai tentativi, comunque blandi, di ridare l'intonaco al genere, fu però coltivato il motivo della reazione al dominio romano, variamente affiorato nell'opera fin dai primi decenni del secolo[45], oppure si puntò su aspetti poco consueti di personaggi e ambienti, in timida assonanza con la visione decadente vera e propria (il gelo politico sceso in quegli anni fra Italia e Vaticano provvide a fiaccare l'interesse, scarso già in Cossa, per il contrasto con il Cristianesimo)[46].

Destino parallelo e inverso rispetto a quello dei drammi di Cossa toccò agli ultimi libretti romani tradizionali, chiusi nella prigione dorata di un genere capace di riprodursi all'infinito ma non di rimediare all'esaurimento storico – forse nemmeno avvertito – dei contenuti specificamente romani, implicanti moduli semantici, caratteriali e azionali (legati naturalmente alla vitalità del relativo orizzonte letterario) ai quali avevano attinto il teatro e l'opera dei secc. XVII e XVIII: sviluppare una dialettica graduale di posizioni equidistanti da un nucleo di valori

---

45 La figura di Arminio, ultima e suprema incarnazione letteraria della resistenza antiromana dopo Nicomede e Mitridate, ha una lunga quanto negletta storia sia nel teatro di parola che in quello musicale. Ai suoi predecessori in clamide e coturno il Romanticismo operistico preferì ribelli in ruvide vesti e combattenti oppressi come i gladiatori, occasionalmente sulle scene (notevole *Il gladiatore* di Guidi e Bona nel coniugare il tema del riscatto sociale con quello religioso dei primi cristiani).

46 Ricordiamo inoltre *Notti romane*, libr. Stefano Interdonato, mus. Giuseppe Burgio di Villafiorita (1880, su Catilina), *Spartaco*, libr. Ernesto Palermi, mus. Giuseppe Sinico (1886, tratto, come il libretto di Ghislanzoni, dall'omonimo romanzo di Giovagnoli cit. alla nota 19), *Fausta*, libr. di Parmenio Bettoli, mus. Primo Bandini (1887), *Nerone*, libr. Attilio Catelli, mus. Riccardo Rasori (1888, da Cossa), *Catilina*, libr. Pier Emilio Francesconi, mus. Federico Cappellini (1890), *Il gladiatore*, interamente di Giacomo Orefice (1898, dalla *Messalina* di Cossa).

condivisi non era più possibile da quando lo scontro di volontà inconciliabili sfociante nell'esternazione enfatica dell'affettività era stato promosso a cuore del dramma. L'impressione, così frequente, di trovarsi di fronte a una *pièce* di stampo romantico avvolta in panni classici è forse ingenua ma non veramente fuorviante, poiché un edificio non può essere altro che il risultato dei mattoni adoperati per costruirlo. Solamente l'abbandono del vecchio bagaglio poetico – momento essenziale nel passaggio della librettistica italiana dalle convenzioni dell'Ottocento all'impegnativa 'libertà' del Novecento – avrebbe avviato la rigenerazione, non indolore, non rettilinea, della librettistica di soggetto romano.

Il *Nerone* di Arrigo Boito

Sotto molti aspetti il *Nerone* di Arrigo Boito (comp. 1862-1915, 1ª esecuz. 1924, post.) segna il punto in cui convergono e da cui si dipartono, fino a Zandonai e oltre, i nodi della presente indagine. L'ultima fatica, la più ambiziosa e ardua dell'artista, solenne coronamento di una tradizione secolare, la sua lenta crescita 'abbraccia' quella della *Melenis*, che in misura non trascurabile si nutre del *Nerone*, il libretto del quale fu pubblicato come 'tragedia' già nel 1901[47]; ma l'importanza dell'opera si coglie innanzitutto nella sintesi esemplare degli stimoli del tardo Romanticismo, del teatro e della letteratura europea di soggetto romano – Boito ne seguiva i progressi con la massima attenzione –, una *summa* che rimarrà per ogni altro librettista italiano del primo Novecento più un ideale da contemplare che un modello da imitare[48].

Nella descrizione di Roma tuonata da Simon Mago (atto I) si materializzano i seducenti incubi di tutta un'epoca:

> ... Pel sangue che l'inonda
> L'arca d'oro di Cesare sprofonda,
> Furibonda ruìna e precipizio.
> Plebi nefande confuse nel vizio

---

47 Tale edizione, per i tipi di Treves, non è identica a quella del libretto pubblicato da Ricordi in occasione della prima esecuzione (fra l'altro riporta il quinto atto del dramma, che Boito non arrivò a musicare). Tutte le citazioni del presente saggio provengono dall'edizione Ricordi.

48 Stabilmente rapsodica la ricerca su Boito, ma poco aggiungono le stereotipate monografie degli ultimi anni al sostanzioso Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Milano 1942. Efficace antidoto allo pseudo-scientismo di moda il saggio di Giovanni Morelli, *Qualcosa sul Nerone*, in *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1994, pp. 519-555.

Plaudono a Roma che canta e che crolla. 5
Tremano tutti: Cesare, la folla,
Le coorti. Fischiò dagli angiporti
Già il greculo rubel. Cadono i morti
Nel Circo e cadon nel triclinio i vivi
E i Numi in ciel![49] 10

Della concezione umanistica della romanità – tanto a lungo terreno d'elezione per ideali di dovere, sacrificio e giustizia (e non solo nel registro repubblicano) – non sopravvive che un'inquietante *Nachtseite*. Mai l'antico motivo della corruzione morale aveva toccato simili vette: Boito vi giunge sulle ali del profetismo veterotestamentario e dell'*Apocalisse* giovannea, dai quali trasse il gusto per violenti contrasti (/sangue/-/oro/[50], /«canto-crollo», v. 1-2), metafore pregnanti (l'/arca d'oro/ per l'Urbe e il potere imperiale, v. 2, /Cesare/ per il vertice politico, v. 2 e 6, le /coorti/ per la macchina militare, v. 7, indistinte /Plebi/ e /folla/, rispettivamente ai v. 4 e 6, per il corpo sociale) e squarci di estinzione universale (secondo un calcolato climax – dalle masse popolari, ai benestanti fino agli Dèi – risalente alle enumerazioni bibliche di castighi divini, forse inficiato da reminiscenze del medievale «Triumphus mortis», che sorprende l'umanità nei suoi vani godimenti, v. 8-10)[51], nel susseguirsi

---

49 Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia in quattro atti*, G. Ricordi & C., Milano 1924, p. 23.

50 L'abbinamento 'sangue-oro' ha una lunghissima storia letteraria, risalente nientemeno che all'episodio di Tersite nell'*Iliade* (II, 267-268: «un lividore sanguigno affiorò sul dorso / sotto lo scettro d'oro»). Ripreso da Dante (*Paradiso*, XXVII, 40-42), occasionale nell'epica (Tasso, *Gerusalemme liberata*, IV, 58, Giambattista Marino, *Adone*, IV, 30), la tragedia lo salda alla figura del tiranno (Scipione Maffei, *Merope*, V, 7, Alfieri, *Filippo*, II, 2, *Timoleone*, III, 4, meglio se amplificato da uno sfondo religioso, come nella rievocazione apocalittica dell'*Arnaldo da Brescia* di Giovan Battista Niccolini, I, 3); non può mancare dall'Antichità screziata e barbarica della *Salammbô* di Flaubert (cap. I e IV), mentre l'associazione con Nerone nella poesia italiana del tardo Ottocento (già intuita però da Foscolo nell'ode *A Bonaparte*, 57) tradisce l'affievolirsi dell'originaria connotazione peggiorativa, v. il sonetto *Qualis artifex pereo!* dall'*Intermezzo di rime* di Gabriele D'Annunzio (1883): «Tutta di sangue e d'oro si compose / una vita magnifica Nerone» (v. 5-6; più che a un'influenza reciproca fra Boito e il precoce Imaginifico è il caso di pensare al comune rifarsi a un repertorio diffuso. D'Annunzio ripropose il binomio in *Forse che sì forse che no*, 1910, cap. I). Compare fugacemente anche nel libretto *Roma dei Cesari* di Igino Robbiani (1941, II, 4), ispirato al *Nerone* di Boito. Non respinto dalla grande lirica decadente, fuori dal contesto antico, lo sfiora Baudelaire ne *Les fleurs du mal* (1857, LXXVII, 13-15), lo stringe Mallarmé nel sonetto *Victorieusement fui le suicide beau* (1886, v. 2), tradotto in metafora dei colori del tramonto, similmente a quanto si legge nella *Thaïs* di Anatole France, cap. I, ma anche all'alba descritta nel primo capitolo di *Salammbô*.

51 L'archetipo dei gaudenti minacciati dalla collera celeste è *Amos*, 6, 4-7 (condensato in Isaia, 24, 8-9), passato poi alla tradizione apocalittica.

paratattico di eventi tutti ugualmente negativi, cui l'immoto presente verbale conferisce il carattere di una *lamentatio*. Ad accrescerne l'effetto il poeta non soltanto potenzia i mezzi già usuali della versificazione librettistica, come le rime – qui particolarmente roboanti e anche interne, fra i v. 1-3 e 7-8 (si richiamano anche / rubel / e / ciel /, fra i v. 8 e 10) –, ma attiva virtualità soprasegmentali normalmente inutilizzate, come l'ossatura dattilica che solleva i v. 4 e 5 a una tetra solennità e le rifrazioni foniche deputate a legare taluni sintagmi (il gruppo / pl / nel nesso soggetto-verbo di / Plebi / - / Plaudono /, v. 4-5) o, più sottilmente, ad 'accendere' recondite sfumature di senso (la nasale / n /, strisciante cifra sonora dell'abiezione in cui affonda il v. 4, l'occlusiva / c /, sinistramente ripercossa in / che canta e che crolla /, v. 5, l'incorporea ma pur stagnante vocale / i /, anche in semiconsonante dittongata, epicentro del sulfureo lucore che avvolge i due emistichi conclusivi): all'interazione delle serie fonematiche – estremamente complessa, qui scomposta nei suoi livelli primari – si deve quel minaccioso brontolio sotterraneo che s'insinua nell'animo del lettore forse più dei contenuti stessi[52].

Investiti dall'ignea face dell'ermeneusi cristiana, i luoghi comuni della morale classica trasudarono un'immagine del mondo pagano d'inappellabile negatività: l'antica Roma non è semplicemente la città infingarda canzonata da Cossa, è la nuova Babilonia, bulicame antonomasico di ogni male[53]. Coerentemente procede il poeta nel modellare imperatore e popolo, poli fondamentali della costellazione drammatica. Proscritti i vecchi tiranni operistici, ma non l'omonimo *princeps* immortalato da Cossa o consimili tiranni operistici, Boito deriva direttamente dalle fonti classiche, in prevalenza da Tacito e Svetonio, tratti caratteriali e nuclei situazionali relativi alla figura di Nerone[54]; vedremo allora un imperatore atterrito per il matricidio appena consumato (atto I), succu-

---

52 Boito ricorre a tali mezzi formali molto più di qualsiasi altro librettista italiano. Impossibile non pensare alla coeva valorizzazione dei fenomeni fonosimbolici da parte di poeti quali Mallarmé, Verlaine, Rimbaud e, in Italia, Pascoli. Il migliore, per non dire l'unico studio sulla versificazione librettistica di Boito è opera del versatile etnomusicologo statunitense HAROLD S. POWERS, *Arrigo Boito rimatore per musica*, in: *Arrigo Boito*, pp. 355-394.

53 La decadenza romana descritta nelle tragedie di nota 41 presuppone il confronto con i costumi del passato, non con la morale cristiana. Significativo che in quegli anni un poeta come Pascoli recuperasse tale polarità ne *La buona novella*, che oppone la spoglia sublimità della nascita di Cristo all'abulia spirituale della Roma pagana (il lungo carme apparve nel 1899-1900, per trovare definitiva collocazione in fondo ai *Poemi conviviali*, 1904).

54 Tacito affronta il regno di Nerone dal libro XII degli *Annali*; il sesto libro della *Vita dei Cesari* di Svetonio è dedicato a Nerone. Altre fonti sull'Enobarbo i libri

be di consiglieri nefandi e mistagoghi quali Tigellino e Simon Mago (atti I e II), iniziato a pratiche religiose di dubbia verecondia (atto II), e naturalmente a suo agio fra la plebe del circo, pronto ad assecondarne i mutevoli umori (atto IV, parte I); additare però i sedimenti culturali che da millenni ingombrano l'immaginario collettivo a spiegazione dell'affresco boitiano non è che un'abusata sinecura. Sul resoconto della storiografia antica – notoriamente tendenziosa, ossessionata dalla scaturigine interiore delle dinamiche evenemenziali e rivolta non certo alla posterità ma a un ristretto circolo di 'complici', bene avvezzi a decifrarne i 'salienti' e a supplire a quelle reticenze divenute per noi invisibili – si avventò la pubblicistica cristiana, bisognevole di un'antitesi il più possibile netta per cementare la propria identità collettiva e insieme di una sorta di alibi universale in vista dell'incipiente conquista della società: la condanna di Nerone pronunciata dal pensiero pagano – tutt'altro che inoppugnabile così com'è – fornì gli appigli all'insonne lavorio di svuotamento storico e parafrasi ideologica – attuati il primo esasperando i dati negativi, la seconda riconvertendo i ben collaudati topoi del profetismo veterotestamentario – che finì col deformare i connotati biografici di un sovrano eccentrico e disavveduto fin che si vuole in quelli di un surreale spauracchio[55]. Boito, indifferente alla valenza eteronoma di questo filone, lo interpreta secondo la sensibilità *fin de siècle*, magneticamente attratta dalle realtà anomale o aberranti: e ogni passo del libretto riguardante Nerone non fa che esaltarne una profondità semantica irriducibile a un asse di coerenza perché imperniata all'incrocio – nebuloso e gravido di alchimie centrifughe – dei campi culturali interpolati alla memoria storica.

Nemmeno la raffigurazione del *populus* è ingenua. In luogo di folle anonime – che nella librettistica precedente orbitavano attorno ai personaggi principali, riverberandone i moti o restando mero sfondo – una colorita diversificazione in gruppi ben identificati, calati in tre situazioni di cui sviscerano emblematicamente l'immoralità: così l'adulazione verso il monarca, scolpita da storiografia e satira come vizio incurabile

---

LXI-LXIII dell'importante *Storia romana* di Cassio Dione, il compendio *Dei Cesari* di Aurelio Vittore (5, anche nella relativa *Epitome dei Cesari*, 5), poco riferisce invece Eutropio nel *Breviario dalla fondazione di Roma* (VII, 14-15); i principali autori cristiani dei primi secoli su Nerone: Lattanzio, *La morte dei persecutori* (II, 5-9), Eusebio di Cesarea, *Storia della chiesa* (II, 25), S. Girolamo, *Cronaca* (ad annos 208-212), Sulpicio Severo, *Storia sacra* (II, 28-29) e Orosio, *Storie contro i pagani* (VII, 7).

55 Sull'immagine cristiana di Nerone v. gli ultimi due capitoli di Carlo Pascal, *Nerone*, ECIG, Genova 1994.

di un'intera società, trapassa nell'idolatria senza ritegno con cui si acclama un pavido matricida al termine del primo atto, così la religiosità misterica di età imperiale, caratterizzata da complessi rituali sincretistici, è ora degradata all'ottuso salmodiare messo in moto dal 'miracolo' che apre il secondo atto[56], mentre il topos dell'ostilità popolare verso la minoranza cristiana, reiterato nella letteratura patristica ma anche nella pittura di ogni epoca, esplode nella rabbia ferina scatenata contro mansueti suppliziandi nella prima parte dell'atto quarto[57]. La lettura cristiana dei materiali antichi produce una sistematica deformazione di contenuti e connotazioni solo in apparenza riconducibile all'intrinseco schematismo – qui del resto quasi abolito – della librettistica; e a colmare il vuoto lasciato dal vecchio armamentario letterario una sterminata documentazione storico-archeologica (Boito vi è rimasto ingolfato per un ventennio) viene arruolata per sostenere una facciata testuale che tocca punte di pura fantasmagoria: non da decifrare come anelito a un filologismo integrale, cui si opporrebbero comunque inderogabili esigenze di economia letteraria, piuttosto come virtuosistica *æmulatio* di quella pseudo-verosimiglianza storica allignante sotto il coevo recupero dell'antico (v. *infra*), qui ridotto a un pulviscolo di dettagli, sparsi con maestria ineguagliabile su un organismo inadatto per costituzione a interagire con essi e obbligati così a comporsi in un caleidoscopico, non di rado soffocante usbergo.

A necessario complemento dell'universo romano Boito – trascelti i colori più tenui della sua tavolozza – consacra l'intero terzo atto dell'opera alla comunità cristiana. L'antinomia fra i due mondi, realizzata con certosina accuratezza, emerge non soltanto dai profili dei personaggi, che spartiscono nettamente qualità positive e negative, ma forse ancor più dalla studiata correlazione di alcuni eventi drammatici: 1) la spettrale liturgia celebrata nel tempio di Simon Mago[58] (pp. 35-39, forse

---

56 Nessun giudizio sul Cristianesimo non ortodosso dell'opera – un vischioso gnosticismo generosamente diluito con idolatria (v. nota 58) – può prescindere dal grado di conoscenza che se ne aveva all'epoca di Boito; prima delle scoperte di Nag Hammadi l'unica fonte antica sulla Gnosi restava lo scritto *Contro le eresie* di S. Ireneo di Lione, dal quale Boito ha tratto l'utensileria terminologica che intasa il secondo atto del dramma (sul 'miracolo' v. nota 59).

57 Un embrionale ma interessante precedente nella 'scena ultima' (III) del *Poliuto*, in cui la folla e i sacerdoti pagani reclamano la morte dei cristiani (v. anche *infra*).

58 Si avverta che Boito, pur conscio dell'appartenenza storica di Simone alla nebulosa ereticale della Gnosi, volle fare di lui l'antitesi religiosa del Cristianesimo, presentandolo come il leader di una setta sincretistica che fa le veci del Paganesimo (caso probabilmente unico nell'opera romano-cristiana). La figura di Simone inoltre discende dal già nominato Arbace di Bulwer-Lytton, essendo anzi l'ultima e la più compiuta nella galleria dei sacerdoti malvagi di Boito, che conta anco-

una scrematura del cruento *taurobolium* dei riti di Cibele)[59] contrasta con l'accorata rievocazione di un autentico episodio evangelico (Il «Sermone della montagna», da *Matteo*, 5-7, pp. 53-54), posta anch'essa a principio d'atto e calata in una forma responsoriale tanto ingenua da fugare in un soffio le ipnotiche litanie gnostiche; 2) l'impostura dei sacerdoti simoniaci, che sulla credulità dei fedeli misurano festosamente il loro potere[60] (da p. 36), trova il suo contraltare nella spontanea purezza della canzone dei fiori (p. 55), lieta carola che chiude in tempo veloce – grazie ai suoi aerei quinari – la parte iniziale, lenta e solenne, dell'atto (tecnicamente è una delle pochissime concessioni alla librettistica del passato); 3) le ciniche istruzioni impartite da Simone ai suoi accoliti, affinché scaccino gli abbindolati fedeli e apprestino il teatrale raggiro ai danni dell'augusto (pp. 40-41), sono l'antipode esatto dell'esortazione di Rubria alla preghiera (p. 54), miniata in soli quattro endecasillabi di gemmeo nitore[61]; 4) gli ingressi paralleli – Nerone nel tempio (p. 43), Simone nell'orto dei cristiani (p. 59) – tendono a effetti diametralmente opposti, ché il primo ripaga l'impostura sacerdotale con una violenza radicata nella medesima nequizia, il secondo glorifica l'innocenza proprio con l'abbandonare i giusti alle trame dei malvagi; 5) legati per antitesi l'ammissione di Nerone alla ierogamia con la posticcia «iddia»

---

ra l'Ariofarne di *Ero e Leandro* (Giovanni Bottesini, 1879) e lo Zoroastro di *Semira o La regina di Babilù* (per Luigi Sangermano, 1876 ca., non rappres.).

59 Era una sorta di battesimo del sangue, che, sgorgato da un toro ucciso, aspergeva completamente il devoto. Menzionato già da Firmico Materno (*De errore profanarum religionum*, 28), fu verosimilmente la vivace descrizione datane da Prudenzio nel *Peristephanon* (X, 1011-1070), ripresa poi dall'antiquaria, a colpire la fantasia di Boito.

60 Talune esternazioni di Simon Mago sui fedeli – «Favole attendono, vendiam lor favole» (p. 38) oppure «Nostro è chi teme, nostro è chi spera... Pregate, stolti! Pregate! Intanto / L'àugure ride dietro l'altar!» (*ibid.*) – adattano motivi già visti a proposito del coro dei sacerdoti del *Poliuto* (lo spunto del prete pagano in preda a vinolenza proviene dall'orgia descritta nel cap. 8 del libro I de *Gli ultimi giorni di Pompei*). Un esile ma tenace anticlericalismo alligna nella cultura italiana del secondo Ottocento, ed ebbe in Carducci il suo strenuo campione.

61 Forse un caso, ma ugualmente rappresentativo delle correlazioni brulicanti a rinsaldare la testura di un'opera, che le parole di Simone «Spegni le faci. Arda il sulfureo cero» (p. 40) si ridispongano in bocca a Rubria in «Arde la face» (p. 54, entrambe a principio della rispettiva parte), semplificandosi e sciogliendo la durezza dell'ordine in placida contemplazione; assolutamente non casuale invece il passaggio dal plumbeo vocalismo di Simone, gravitante attorno al nucleo /e/-/o/-/u/, all'apertura del gruppo /a/-/e/, predominante in tutta l'esposizione di Rubria, cui corrisponde la contrapposizione fra il crepitare simoniaco di consonanti dure – come la vibrante /r/, l'occlusiva /t/ o i grumi /sp/ e /pr/ – e la chiostra di consonanti più morbide, tali anche grazie a lemmi e sintassi relativamente semplici, come la dentale sonora /d/, la nasale /n/, e la fricativa sorda /s/ (quasi promanazione di 'Signore').

(da p. 44) e la premurosa accoglienza riservata dai cristiani alla disfatta Asteria (da p. 56), come anche l'empito sessual-tanatofilo che equipara quest'ultima all'imperatore (all'acme nel quinto atto) e i sentimenti appena affioranti fra Rubria e Fanuèl; 6) e la gioconda distruzione degli idoli[62] (da p. 48) non lascia che rovine materiali, la denuncia del vuoto spirituale che ben s'addice a un Nerone illusorio vincitore e altresì dispensiere di una giustizia inconcludente, laddove l'infrangersi dell'indifesa serenità dei cristiani (da p. 63) necessita di un lungo, graduale dispiegarsi delle 'posizioni' drammatiche dei personaggi per culminare nel solenne ammaestramento di Fanuèl ai compagni: segue una sorta di coda, animata dall'accostamento di mesta rassegnazione del coro e strazio a stento contenuto di Rubria, che si spegne come un lento tramonto.

Qualche precisazione meritano le parole di Fanuèl:

Non resistete al malvagio. L'esempio
Ne dié il Signore. Il Signor sia con voi.
Nessun chieda ragione
Se piace a Dio di far possente un empio
Per infrangerlo poi. 5
Vivete in pace, e in concento soave
D'amore, mani aperte alla carezza.
Sia sulle vostre labbra il bacio e l'Ave
E l'allegrezza.
La giornata è compìta 10
Pel fratel vostro e il suo carco depone.
Voi camminate in novità di vita
Ed in pienezza di Benedizione[63].

Neanche a una lettura distratta potrebbe sfuggire il senso di questi versi: il centone di brani neotestamentari e segnatamente paolini[64] non è

---

62 Alquanto rara nell'opera italiana la devastazione volontaria di un luogo sacro: appena accennata nel *Poliuto* (II, 7) e nella versione francese (III, 5), vanta un illustre precedente nel *Demofoonte* di Metastasio, mus. A. Caldara (1733, II, 9) e uno oscuro ma speziato di blasfemia in *Cleopatra e Cesare* di Giovanni Gualberto Bottarelli, mus. di Carl Heinrich Graun (II, 16 e segg.), l'opera che nel 1742 inaugurò, alla presenza di Federico II di Prussia, il Teatro Reale dell'Opera di Berlino.

63 Boito, *Nerone*, p. 63.

64 Citazioni letterali sono: /Non resistete al malvagio/ (*Matteo*, 5, 39), /Il Signor sia con voi/ (S. Paolo, *2Tessalonicesi*, 3, 16), /L'esempio | Ne dié il Signore/ (*1Pietro*, 2, 21), /Vivete in pace/ (S. Paolo, *1Tessalonicesi*, 5, 13), /Voi camminate in novità di vita/ (id., *Romani*, 6, 4); assai prossime a svariati passi paolini le raccomandazioni al /bacio/ di v. 8 (*Romani*, 16, 16, *1Corinzi*, 16, 20, *2Corinzi*, 13, 12, *1Tessalonicesi*, 5, 26) e all'/allegrezza/ di v. 9 (*2Corinzi*, 13, 11, *Filippesi*, 4, 4, *1Tessalonicesi*, 5, 16); molto più evanescente lo sfondo veterotestamentario, così familiare invece a drammaturghi e librettisti dell'Ottocento, affiorante nell'immagine del-

la capitolazione ideologica di uno scapigliato caduto in serotina apostasia e tantomeno l'espediente dell'uomo di teatro inteso all'accorto governo del *tour* emotivo del suo pubblico. La citazione quasi letterale di passi evangelici era ancora del tutto inusuale nella librettistica italiana, che aveva sempre filtrato i testi sacri attraverso strutture linguistiche rigidamente prefissate; a conferire il valore di tornante storico all'esempio riportato è la circostanza che la costruzione drammatico-stilistica della sfera cristiana prescinde ormai completamente da una intelaiatura di dati pertinenti al mondo pagano, quel che invece avveniva per il coro dei cristiani del *Poliuto*. La crisi tardo-ottocentesca della librettistica, infatti, favorendo l'apertura del sostrato letterario a materiali provenienti da generi precedentemente esclusi dall'assimilazione stilistica, offrì a Boito l'estro di dar vita a quel che non è più un rifacimento ma una parafrasi letterale – lo si evince anche dal basso grado di stilizzazione –, qualcosa che non si limita a somigliare vagamente ma che si sovrappone al modello, non senza ambiguità[65]. Lo sviluppo della dimensione cristiana venne condotto anche intersecando tipologie drammatiche preesistenti, come la figura di Fanuèl mostra, amalgama di tratti del sacerdote-profeta, del padre e del più generico 'anziano del gruppo', presente

---

l'empio innalzato e abbattuto (v. 4-5), che mescola l'archetipo del re di Babilonia di *Isaia* 14, 3-19 con quello del principe di Tiro di *Ezechiele*, 28, 1-19. Di grande importanza storica la 'virata' verso il Nuovo Testamento, qui agevolata dalla pingue farcitura paolina, dovuta non alla banale circostanza che il primo abbozzo dell'opera prevedesse la figura dell'apostolo, ma alla reinterpretazione decadente dell'antica dicotomia, il cui relazionamento dei mondi romano e cristiano implicava un'apertura nuova agli orizzonti letterari di riferimento (v. anche la nota seguente e *infra*): l'incontestabile affinità del congedo di Fanuèl alle parenesi delle epistole paoline corona la disposizione di un asse simbolico sottostante alla drammaturgia del personaggio, che ripara alla scomparsa delle connotazioni tradizionali e lo inserisce dialetticamente nella costellazione dell'opera. Aggiungiamo che al tono scopertamente patetico-decorativo della sfera cristiana non è estranea la ricezione della celeberrima *Vie de Jésus* di Ernest Renan (1863), che spodestò di slancio il monopolio della sobria storiografia protestante grazie all'abile innesto di categorie psicologiche sulla piattaforma stilistica del romanzo storico (v. nota 75).

65 Si vedano le citazioni dal *Sermone della montagna* in apertura d'atto e il *Pater noster* di Rubria a p. 20, quest'ultimo da confrontare con l'*Ave Maria* di Desdemona dal quarto atto dell'*Otello*, composto dallo stesso Boito per Verdi (1887): l'osservanza dell'estetica librettistica tradizionale guidò l'autore a una stilizzazione molto più accentuata, che assicura alla rielaborazione piena autonomia poetica rispetto al modello sacro. Per la prima volta nel *Nerone* la librettistica sconfessa il principio cardine di fondere materiali estrapolati da diversi generi – ciò che causava una superficie stilistica ibrida – in favore della riproduzione diretta di un solo modello chiaramente identificabile.

già nel romanzo di soggetto antico[66]; Boito riuscì perfino a plasmare un registro amoroso specifico della sfera cristiana – appena intravisto al termine del *Poliuto* – tramite il geniale adattamento di due convenzioni basilari del melodramma romantico, ossia il contrasto (atto III) e la riconciliazione degli amanti (atto IV, parte II): vertente quello su una colpa religiosa anziché sentimentale, che espone Rubria a una censura morale revocata solo in punto di morte, secondo il topos del fraintendimento tragico, notevole questa sia per la sapiente ripresa di stilemi dal repertorio amoroso dell'opera primo-ottocentesca – vivaio d'elezione dell'eros 'angelico' – sia per la sostituzione del luogo simbolico di ricongiungimento, che non è più l'aldilà ma una rosa di ricordi, altrettanto 'sacri' quanto remoti dalla realtà.

Una correlazione dinamica fra il patrimonio classico, l'ottica decadente e la dicotomia morale consustanziale al pensiero occidentale sovrintese alla genesi del mondo romano del *Nerone*, eletto a fior di conio uno stile librettistico alchemicamente decantato a *unicum*, non imitabile e neppure immaginabile in assenza degli orizzonti cui dà forma: 'ammorbidendo' il più possibile la rigidità degli istituti librettistici tradizionali – e con ciò sospendendo di fatto le virtualità musicali della sequenza verbale – Boito propiziò una sorta di osmosi fra elementi selezionati e testo d'arrivo, in modo che sostanza e forma – per la prima e ultima volta nella storia della librettistica in lingua italiana – si influenzassero vicendevolmente. Ne scaturì un dettato che rimpiazza proporzioni e simmetrie predeterminate con un flusso 'aperto', imparentato a quello del teatro in versi e non immemore di certa lirica romantica minore, irregolarmente segmentato ma d'inestimabile plasticità, mediatore disinvolto nel mediare fra i molti registri espressivi e tale da assorbire senza residui l'azione, ora non più diluita nei meccanismi convenzionali ma in tutto aderente al proliferare sintagmatico. Nessun aspetto del dramma si è sottratto alle conseguenze di questo procedimento poietico, dalla macroarchitettura alla caratterizzazione dei personaggi; l'assenza stessa di una fonte diretta, necessaria per alcuni dei più cospicui libretti del poeta[67], non fu affatto un caso, favorì anzi quella ricerca inesausta e tormentosa, ancora avvertibile nelle pieghe del testo, severa, silente musa ispiratrice.

---

66 Sul romanzo ottocentesco di soggetto antico e neroniano v. PAOLO FEDELI, *Il romanzo*, in «Lo spazio letterario», vol. IV, pp. 117-200.

67 Dall'*Amleto* per Franco Faccio (1865) attraverso il *Mefistofele* (1868), *La Gioconda* per Amilcare Ponchielli (1876), l'*Ero e Leandro* (1879) fino ai verdiani *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), la creazione librettistica di Boito si snodò in dialogo con singoli capolavori letterari.

Quanto detto consente di mettere a fuoco un lato vitale dell'opera di Boito, quell'inusitato rapporto con un retroterra letterario e simbolico a partire dal quale non è impossibile redimere il *Nerone* – ma più in generale l'approccio con il libretto d'opera – da un'esegesi abitualmente refrattaria all'impiego di categorie obiettive. Dismessa una buona volta l'usanza d'invilire versificazione e contenuti di un libretto a mera funzionalità scenico-musicale, ignorando l'insopprimibile, specialissima 'letterarietà' di quelli che sono testi poetici a tutti gli effetti, si assisterà allo schiudersi del valore estetico di un libretto, fondato sull'interazione fra due fattori storicamente determinati, ovvero le leggi che soprintendono all'articolazione della compagine drammatica e i materiali letterari chiamati a costituirla[68]. Meno dell'evoluzione storica della librettistica italiana fra Otto e Novecento, cui peraltro s'è fatto cenno, interessa in questa sede il concorso di spunti assorbiti nel tessuto vivente del *Nerone*.

Rispetto al Neoclassicismo in voga durante il primo Ottocento il successivo 'ritorno' all'Antichità e al mondo romano si caratterizzò primariamente per il graduale venir meno dell'azione regolamentatrice svolta dai generi (non soltanto letterari), per mezzo dei quali un retaggio di contenuti e valori era stato accuratamente modellato, e che ora si trovava esposto all'impatto – talvolta snaturante, talaltra distruttivo – con una modernità inabile a ogni forma di venerazione, anzi ben decisa ad ascrivere il passato fra i propri fasti. Alimentata dal rifiuto per l'obiettività di Positivismo e Naturalismo, dalla rinuncia all'impegno e alla finalità dell'arte nonché da un sordo disagio nei confronti della realtà sociale, quell'inclinazione dello spirito verso prospettive eccentriche denominata complessivamente Decadentismo[69] volle affrancato il patrimonio antico sia da un certo accademismo ufficiale che pareva aduggiarlo sia da ideali e valori etici ivi depositati, per svilupparne potenzialità ignote, di cui alcune circostanze – come i progressi di archeologia e filolo-

---

68 Sospesa nel limbo dei *marginalia* comuni a italianistica e ricerca sull'opera la librettologia è ancora lontana, tanto da non avvertirne consapevolezza alcuna, dall'assestamento teorico-metodologico spacciato dalla fronte onomastica. Le novelle ricerche – sgravatesi per tacito accordo da quell'impegnativa riflessione sui fondamenti epistemologici che dovrebbe accompagnare i progressi di qualsivoglia disciplina e che gli studiosi odierni hanno sveltamente relegato nello stambugio delle anticaglie – pendolano fra pedissequa ricostruzione documentaria e verifica putativa della funzionalità di singoli esemplari, con l'unico risultato d'inverare il motto oraziano «ex fumo dare lucem» a rovescio.

69 Esemplare, per concisione e profondità, l'introduzione di Mario Praz, *Decadentismo*, in «Enciclopedia del Novecento», a cura di Aldo Ferrabino, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977, pp. 10-23. Per l'ambito letterario italiano vale sempre Walter Binni, *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenze 1996 (princeps 1936).

gia, la diffusa coscienza storica e l'attenzione politica verso il mediterraneo orientale – aumentavano l'attrattiva. Il nuovo dialogo con l'Antichità cessò di svolgersi in termini d'innovazione razionale e progressiva, quale fu dal tardo Quattrocento, per seguire la via dell'esplorazione – magari disordinata, non di rado provocatoria – dell'inusuale, della fuga dal presente anziché della sua interpretazione, dell'istintiva (con)fusione di quanto le norme estetiche avevano sin'allora tenuto distinto (anche a rischio di vestire la toga al torbido fondame, viepiù invadente, dell'immaginario collettivo)[70]; fra la *Salammbô* di Gustav Flaubert (1862), architettura romanzesca sepolta in un rigoglio di efflorescenze epiche, e il popolare, pachidermico *Quo vadis?* di Henrik Sienkiewicz (1894) prendono forma definitiva – passando per la *Thaïs* di Anatole France (1890), in cui misticismo e ironia non fanno che rovesciarsi l'uno nell'altra, per la *Salome* di Oscar Wilde (1896), raffinato conflitto di opposti motivici sdegnosi di armistizio, per gli ammalianti balsami di certa poesia di Swinburne, Mallarmé e Rimbaud come pure per l'industriosa pittura di soggetto antico[71] – i componenti della moderna sensibilità anticheggiante: la contiguità con quell'Orientalismo sensuale e sfavillante (anche di ispirazione biblica) già tipico della cultura francese, la figura della *femme fatale*, che dell'Antichità decadente riassumeva l'irresistibile fascinazione, l'intreccio con il motivo del primo Cristianesimo, il quadro di una romanità paludata dei suoi vizi, l'eclissarsi di un'istanza morale assoluta, e – negli autori più avvertiti – quelle strategie di scrittura miranti a ibridare registri espressivi propri di generi diversi, a sciogliere la descrizione ambientale dai nessi diegetici e l'in-

---

70 Densità e precocità della seguente citazione – tratta dall'originalissimo *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier (1835) – ne fanno il *big bang* (sebbene involontario) dell'incipiente Romanità di largo consumo: «Tibère, Caligula, Néron, grands Romains de l'empire, ô vous que l'on a si mal compris, et que la meute des rhetéurs poursuit de ses aboiements, je souffre de votre mal … Moi aussi, je voudrais bâtir un pont sur la mer et paver les flots; j'ai rêvé de brûler des villes pour illuminer mes fêtes; j'ai souhaité d'être femme pour connaître de nouvelles voluptés. – Ta maison dorée, ô Néron! n'est qu'une étable fangeuse â côté du palais que je me suis élevé; ma garde-robe est mieux montée que la tienne, Héliogabale, et bien autrement splendide. – Mes cirques sont plus rugissants et plus sanglants que les vôtres, mes parfums plus âcres et plus pénétrants, mes esclaves plus nombreux et mieux faits; j'ai aussi attelé à mon char des courtisanes nues, j'ai marché sur les hommes d'un talon aussi dédaigneux que vous» (nouvelle édition, 1864, cap. V). Notiamo che a inanellare le esternazioni di ammirazione per Nerone di intellettuali e artisti ottocenteschi si otterrebbe un'estrosa collana.

71 Contribuirono alla visione decadente dell'Antichità i dipinti di Lawrence Alma Tadema, Jean-Léon Gérôme e Gustave Boulanger, all'epoca assai apprezzati, convertiti oggidì in copertina di ristampe o incisioni musicali.

dole dei personaggi da convenzionali paradigmi caratteriali, a rinchiudere per così dire l'opera su se stessa, indifferente al corso del mondo e spesso elevata a una compiaciuta impassibilità. E lo splendore irradiato dalla romanità decadente – che, deposti i lauri repubblicani, è tutt'uno con un *Imperium* opulento di sfrenatezze e crudeltà[72] – non si dovette a un vero superamento dell'antica dicotomia: per l'epoca in cui il pensiero scientifico permeò sia il mondo spirituale, espugnando la roccaforte della religione, sia quello materiale, ormai a rimorchio del *boom* tecnologico, sembra più opportuno parlare di rimozione, all'ombra della quale si produsse un curioso avvicinamento e interscambio di qualità fra la sfera pagana e quella cristiana[73], mentre i connotati deteriori della romanità vennero parzialmente 'sterilizzati' e – grazie all'enorme libertà di sintesi – sottoposti a quell'ambigua operazione di *maquillage* estetizzante con cui si chiuderà una tradizione millenaria.

Gran parte di quei tratti sono stati variamente recepiti dal *Nerone* di Boito, primo, vero libretto decadente del teatro lirico italiano (pochissimi vi faranno seguito)[74]: il protagonista sbaraglia per disomogeneità strutturale qualunque concorrente, Asteria incarna una *femme fatale* fra le più riuscite della nostra letteratura, il mondo romano è un campionario di allettante negatività e soverchia antiquaria, il Cristianesimo viene diligentemente distillato dai testi antichi, in un libretto che ad ogni pagina ribadisce un'orgogliosa non-somiglianza con gli esemplari di un passato incancellabile e pur mirabilmente trasceso. Ma l'opera non cela le sue peculiarità: esposto ai fumi del cattolicesimo paneuropeo – il cui congenito, mai sopito manicheismo modulava dalle melensaggini da educandato della *Fabiola or the Church of the Catacombs* di Nicholas Wiseman (1855) fino alla biliosa veemenza dell'*Antéchrist* di

---

72 Accanto a Tacito, impietrito censore dell'umana depravazione, offrivano testimonianze esplicite di un clima storico efferato i massimi autori di età giustappunto neroniana, il Seneca delle tragedie e Lucano (*La guerra civile*), unanimi nel denunciare l'inanità della violenza e dell'ingiustizia in cui sembrava sprofondare il mondo. Il *Satyricon* di Petronio scampò meno di altri testi alla lettura integralista che divulgò l'immagine di una società depravata e incapace di misura (l'esperimento decadente di edulcorare miasmi millenari portò a quell'indeglutibile infuso di edonismo e carnalità salottiera che è l'*Aphrodite* di Pierre Louÿs, 1896).

73 Si vedano le paradossali parabole esistenziali di Paphnuce e Thaïs nella *Thaïs* di France o la galassia umana dell'imponente *Kejser og Galilær* di Henrik Ibsen (1873; ma già nel *Giuliano l'Apostata* di Cossa compaiono i rappresentanti di un Cristianesimo non più soltanto remissivo ma anche aggressivo e intransigente).

74 Alla ricezione di D'Annunzio e ai suoi imitatori (*in primis* Sem Benelli) si riduce l'avventura decadentista della librettistica nostrana (tracce occasionali nei testi di Luigi Illica).

Ernest Renan (1873)[75] – Boito si premura di conservare l'opposizione fra sfera romana e cristiana, senza soffocare del tutto un orientamento morale riconducibile all'antica dicotomia. Questa, pur sommersa da una testura incomparabilmente densa, impedisce che personaggi ed eventi assurgano a uno status di a-moralità, come s'è più volte affermato, lasciando il mondo del *Nerone* in bilico fra dimensioni diverse, risultato di un'estrema tensione fra conquista del nuovo e impossibilità di staccarsi del tutto da una tradizione culturale che aveva sostanziato di sé anche la librettistica. E seppur meno amato, fors'anche perché meno 'perfetto' degli altri capolavori di Boito, certamente il *Nerone* costituisce lo sforzo supremo di afferrare quell'ideale – cantato dal poeta in un carme di gioventù e inseguito faustianamente tutta la vita – di un'arte «franca dai rudi vincoli / del metro e della forma»[76].

Il libretto della *Melenis*

Andata in scena il 13 novembre 1912 al teatro Dal Verme di Milano, la *Melenis* di Riccardo Zandonai (1883-1944) è testimone eloquente del periodo storico in cui ha visto la luce. La frenetica ricerca di stili e soggetti che agitò l'opera italiana nel primo quindicennio del nuovo secolo tradiva ben altro che l'ansia dell'artista di sopravvivere professionalmente fra l'incudine del repertorio e il martello degli editori, giusta il *leitmotiv* epistolare su cui gli studi recenti, affetti dal facile documentarismo invalso nel settore umanistico, si sono bravamente arroccati: se mai la sotterranea, persistente insicurezza di un'intera generazione di fronte al compito storico – al quale non era stata minimamente preparata – di rinnovare la sostanza 'linguistica' di un lungo passato musicale, senza sconvolgere strutture formali e coordinate culturali – come i presupposti di genere, decisivi per la differenziazione dei filoni verista, storico ed esotico, un background poetico-letterario scaduto a retrobottega della messinscena e l'irrinunciabile 'concordia' estetica con il pubblico – sulle quali riposavano da sempre valore e legittimità dell'esemplare singolo rispetto all'onnipresente tradizione[77]. All'esaurirsi del revival roma-

---

75 Centrata sugli anni di Nerone, del quale tratta nei toni che il titolo preannuncia, l'opera fa parte della *Histoire des origines du christianisme* (7 voll., 1863-1883), ambizioso affresco sugli albori della nuova religione che – grazie alla suggestiva tensione fra rigore storico e "strappate" letterarie – esercitò durevole influenza sulla cultura europea, a partire dalla *Vie de Jésus*; Boito vi trasse innumerevoli spunti.

76 È il celebre *Dualismo* (1863), presente in qualsiasi antologia di Boito.

77 Aprico affaccio sull'opera italiana del primo Novecento in Guido Salvetti, *Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini*, in «Musica in scena», vol. II, pp. 396-432.

no tardo-ottocentesco sembrava dover rimediare, e con quale munificenza, l'attesissimo *Nerone* di Boito, il cui parto tuttavia era continuamente annunciato e ogni volta smentito, mentre il successo del *Quo vadis?*, capostipite di uno sparuto drappello di opere dei martiri[78], la produzione operistica francese di soggetto antico – proseguita anche da compositori del calibro di Jules Massenet, che tentò di rinverdire i successi di *Hérodiade* (1881) e *Thaïs* (1894) con le tarde e meno vitali *Roma* (1912) e *Cléopâtre* (1914, post.) – e gli scossoni prodotti da *Salome* (1905) ed *Elektra* (1909) di un Richard Strauss erettosi campione dell'Antichità di cassetta, tenevano desto un silenzioso interesse per quell'ambito, ancora incapace però di sfociare nel capolavoro. Diversamente dai rappresentanti della cosiddetta giovane scuola, che avevano disertato il genere antico (fa eccezione la *Dejanice* di Angelo Zanardini e Alfredo Catalani, 1883)[79], il giovane Zandonai si entusiasmò proprio per il soggetto romano, peraltro in significativa sintonia con i coetanei Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti, che, in anni di riflusso verista e montante invasamento medievale, al mondo antico tributarono le loro primizie: rispettivamente *Semirâma*, aggiogato un libretto d'incrollabili novenari – caso davvero unico nella storia dei testi lirici – di Alessandro Cerè (1910), e *Fedra*, severamente drappeggiata per le giunoniche esuberanze della tragedia di Gabriele D'Annunzio (comp. 1909, 1ª esecuz. 1915), estremo rigurgito neoclassico di rilievo nel teatro italiano. Dunque con *Melenis*, l'opera che Zandonai volle anche malgrado le perplessità di Ricordi e che un'occasionale incomprensione di pubblico abbandonava all'oblio, il tema romano conquista d'un balzo un primato storico altrimenti inattingibile.

Complessi i rapporti dell'opera, nella fattispecie del libretto, con il retroterra della romanità. Autori del testo – alla cui genesi il compositore prese parte attiva – furono Massimo Spiritini (1879-1963), diploma-

---

78 Citiamo *Una famiglia di martiri*, libr. Enrico Valle (1896), *Quo vadis?* di Vitaliano Riderelli, mus. Francesco Saverio Collina (1907, non rappres.), *Prisca*, libr. Pasquale de Franciscis (1908), *Cecilia*, mus. Armando Mercuri (1910), *Grido di popolo*, *Roma antica*, mus. Rocco Trimarchi (1911), *Quo vadis?*, libr. Vittorio Fontana (1914).

79 Il successo dell'*Aida* (Ghislanzoni e Verdi, 1871) aveva ravvivato l'interesse per l'ambientazione antico-orientale, calamitata sia dalla figura di Cleopatra, ospite fissa delle scene negli anni Settanta e Ottanta, sia da soggetti di targa francese e inglese, del resto non ignoti alla produzione operistica precedente, come il *Sardanapalo* di D'Ormeville e Giuseppe Libani (1880), il notevole *Figliol prodigo* di Zanardini e Amilcare Ponchielli (1880), la *Salammbò* di Zanardini e Niccolò Massa (1886. Incompiuta restò l'omonima opera che Ghislanzoni scrisse per Errico Petrella).

tico e letterato, e Carlo Zangarini (1874-1943), commediografo, giornalista e librettista di mestiere, già collaboratore di Zandonai per la recente *Conchita* (1911)[80]. Non l'ambizione di emulare il colosso di Boito mosse gli autori: ne fanno fede la centralità della tematica amorosa, declinata in tutti i registri, assieme all'insistito scavo psicologico. La *Melenis* nonpertanto guarda, con voracità certo molto minore, alle stesse quinte letterarie e culturali del *Nerone*: dalla Francia dei primi fermenti parnassiani proviene, infatti, la fonte dell'opera, il poema *Melænis* di Louis Bouilhet (1851)[81], volatile elisir ottenuto dall'elegia latina in lega con il *Satyricon*, d'impronta francese anche la visione decadente – pur assai smussata – della romanità, cui si sommano molteplici spunti dell'opera e anche del romanzo di soggetto antico, il tutto filtrato attraverso il modello drammaturgico imposto da Luigi Illica a cavallo del secolo[82]. Così al dramma fu dato un ritmo piuttosto lento e diseguale, compensato dai numerosi dettagli funzionali alla pittura d'atmosfere e di sentimenti, ferme restando la chiarezza delle dinamiche azionali e la definizione delle figure, raggiunte anche a costo di un'andatura espressiva prosaica e non scevra di sbalzi, mentre la scansione in ampi blocchi narrativi, relativamente autonomi e diversificati per tono ed estensione, ricorda strategie costruttive non solo del coevo teatro di parola ma anche della narrativa.

Sulla superficie stilistica del libretto si depositano le tracce di una lunghissima storia[83] che, indipendentemente dalla consapevolezza dei suoi fruitori, non ha proceduto in maniera necessariamente lineare e men che meno è rifuggita da risultati privi di incongruenze:

> ... romanamente
> saprò morire! Oh bello
> entrar nudi nel circo,
> coi muscoli lucenti

---

80 Insensibile alle sirene antiche, Zangarini aveva scritto in precedenza soltanto un *Catullo* (1904) per l'opera che Bruno Mugellini non completò.

81 Del tutto indipendente dall'opera di Zandonai ma ispirata al poema di Bouilhet è la *Melænis* di Georges Spitzmuller per la musica di Sylvio Lazzari (comp. 1910 ca., 1ª esecuz. 1927).

82 Semplicemente inspiegabile la mancanza di studi generali su una figura centrale come Illica. Pochissimi i suoi libretti ispirati al mondo antico e mitologico, come *Anton*, mus. di Cesare Galeotti (1900, sulla tribolata vita di S. Antonio Abate) e *Cassandra*, mus. di Vittorio Gnecchi (1905).

83 Alla prospettiva d'indagine definita sbrigativamente topologica – facente capo al fondamentale *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* di Ernst Robert Curtius (1948, traduz. ital. a cura di Anna Luzzatto, Mercurio Candela e Corrado Bologna, *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Scandicci 1992, poi ristamp.) – nonché alle ricerche sulla stilistica di Spitzer, Auerbach e Contini si ispirano le analisi delle pagine seguenti.

al sole, il sol negli occhi 5
e davanti la morte o la vittoria!
Bello e viril dal mondo
licenziarsi e da Augusto, e sorridenti,
mentre nelle tribune Roma freme,
lanciargli il *morituri te salutant!*[84] 10

Il vibrante auspicio di Marzio, protagonista maschile dell'opera, risveglia incontanente simulacri mnestici di varia consistenza e di origine non sempre appurabile, tutti però ben presenti alla fantasia e, grazie all'efficace falsariga del topos della 'bella morte', saldamente intrecciati in una panoplia non indegna di un trionfo consolare. A cominciare dal «morire romanamente» (v. 1-2), concetto pressoché sconosciuto ai testi classici e che delimita l'ultima frontiera nel cammino linguistico del moderno avverbio 'romanamente': estraneo alla locuzione latina «romano more» (o simili, come «romana consuetudine»), che indicava la conformità di un uso a un canone giuridico, linguistico o ad altra costumanza riconosciuta[85], trasse dal corrispondente aggettivo sia un valore sinonimico indefinito per 'latino' ovvero 'italico', sia uno più ristretto segnalante affinità con una qualsiasi prassi (specie religiosa) seguita a Roma, e si diffuse solo nel corso del secondo Ottocento, prevalentemente nella prosa non artistica, come antonomasia di 'virtuosamente', per precisarsi infine come sinonimo di 'al modo degli antichi romani'; prendeva forma moderna un'idea laica di morte eroica, solo in parte legata al patriottismo risorgimentale, puntata su principi quali coraggio e spirito di sacrificio, ma anche permeabile a quel rumoroso velleitarismo che, da orpello poetico, esalava lentamente a intossicare l'opinione pubblica di un paese disunito e insicuro, infiltrandosi fin nelle aule della politica[86]: Cossa non paventò di gettare tale nesso nell'affocata fucina stilistica dei suoi drammi (*Mario e i Cimbri*, II, 2, *Nerone*, IV, 5), ove il virtuale paradosso di ricondurre a un'entità storica il risultato di quan-

---

84 Massimo Spiritini, Carlo Zangarini, *Melenis*, Ricordi, Milano 1912 (timbro a secco 11-12), p. 11.

85 Sono gli storici a offrire un quadro ben definito: al campo giuridico-legislativo rimandano Sallustio (*La congiura di Catilina*, 29, 3) e Tito Livio (*Storia di Roma dalla fondazione*, XLI, 20, 1), a quello militare Livio (XXIV, 48, 11 e XXXVI, 28, 5) e infine al religioso Livio (id., XXXIX, 16, 8) e Tacito (*Annali*, VI, 37 e XVI, 6).

86 Procedendo da spunti danteschi e petrarcheschi, la lirica civile dell'Ottocento coltivò a lungo – da Foscolo a D'Annunzio – la glorificazione della passata supremazia culturale italiana unita a quella di un futuro parimenti radioso (e non limitato alle arti); con Carducci gli auspici coagulano definitivamente attorno all'immagine di Roma, ineschivabile labaro del riscatto nazionalista e infine di periture glorie imperiali, v. Giardina-Vauchez, *Il mito di Roma*, pp. 177-203 e 212-220.

to vi si era culturalmente allontanato si risolve in riconciliazione estetica di elementi a pari merito inautentici, mentre un autore mai colto in fallo di castimonia espressiva o men che meno riottoso alla retorica romana come D'Annunzio seppe appagarsi di una sfumatura meno enfatica dell'avverbio (*La Gloria*, 1899, III, 1, dove il 'parlare romanamente' si limita comunque a una somiglianza tutta esteriore con l'omologo attestato di rado nelle fonti latine). Poca fortuna esso ebbe nella librettistica, tendenzialmente propensa – anche dopo i mutamenti tardo-ottocenteschi – allo sfruttamento di materiali già collaudati: lo troviamo nel *Nerone* di Targioni-Tozzetti e Mascagni (1935, III, 5), rimastovi però dall'originale di Cossa, mentre una felice variante della locuzione – rifatta su un aneddoto di Svetonio – si legge nel pregevole quanto ignoto *Irnerio* di Marino Merello, mus. Edoardo Modesto Poggi (1899, IV, 3: «Morivano i Romani / In piedi, gravi, ne la toga avvolti»)[87].

Non meno genuinamente romani dovrebbero guizzare i /muscoli lucenti | al sole/ (v. 4-5), per i quali tuttavia scarsi riscontri offrono gli autori classici: del sintagma non v'è traccia nella lirica e nella bucolica greche – appassionata conquista di tutto il sensibile la prima, ansante di misurata sensualità la seconda –, ma neanche nei poeti erotici latini, mentre Marziale, diviso fra giochi del circo e parossismi corporei d'ogni fatta, si arresta a presentirlo; affiorerà invece in Virgilio («iuventus / nudatosque umeros oleo perfusa nitescit», *Eneide*, V, 134-135) e in Stazio («pinguique cutem fuscatur olivo / ... aliique nitescunt», *Tebaide*, VI, 576-577), concentrati, in sobria continuità con pratiche allora vive, sul collegamento del verbo (in entrambi gli esempi lo stesso) al referente che ne provoca l'effetto (l'olio). Si uniforma al disinvolto eclettismo dell'epoca la rielaborazione librettistica, laddove nei due esempi latini legittimità e morfologia degli incisi poggiano sui presupposti del genere letterario, il poema epico di contenuto mitologico, che ammetteva l'episodio ludico – giochi funebri, in onore di Anchise nell'*Eneide*, del piccolo Ofelte nella *Tebaide* – costruito in base a norme codificate[88]. E appunto la fattura dell'esito

---

87 La *Vita di Vespasiano* tramanda la massima del decimo cesare in punto di morte: «imperatorem... stantem mori oportet» (24); se ne rammenterà, fra gli altri, Ibsen nel *Kejser Julian* (IV, 2: «un imperatore deve morire in piedi»). Variante retorica della morte volontaria, il concetto del morire in piedi emerge anche da altri autori, come il Seneca delle *Lettere morali a Lucilio* (IV, 37, 2); privato dello scenario romano conoscerà scarsissime riprese nella librettistica (*Il Teuzzone*, di Apostolo Zeno per Paolo Magni e Clemente Monari, 1706, I, 1: «Morire in piedi un re sol dee») o nel teatro di parola (D'Annunzio, *La Gloria*, II, 3: «capace di morire in piedi»).

88 Non se ne discosta nemmeno l'eccentrico Ovidio di *Metamorfosi*, X, 176-177 («Corpora veste levant et suco pinguis olivi / splendescunt»). La celebrazione dei giochi funebri di Patroclo, che riempie il libro XXIII dell'*Iliade*, è il capostipite del topos.

moderno, crogiolantesi in ebbra ridondanza verbale, tradisce l'ammiccare a un repertorio di luoghi comuni ingrommatosi nel corso dell'Ottocento, allorquando legioni di letterati e pittori sacrificavano con trasporto allo stereotipo di una raffigurazione tattile e spesso morbosamente cruenta della civiltà romana, con l'illusione di recuperarne aspetti essenziali; il feticismo anatomico inaugurato da D'Annunzio dovette poi suggerire sia la sostituzione del generico 'membra' con il più specifico 'muscoli' (estraneo al lessico poetico alto), sia di portare alla luce la potenziale spettacolarità del passo tirando in ballo al posto dell'olio il sole[89].

Altro discorso per la contrapposizione 'morte-vittoria' (v. 6). In apparenza un'espressione banalmente formulare, atta a fissare una polarità pur in assenza di connotazioni speciali, in realtà un binomio ricorrente sia nella tradizione tragica (restando ad Alfieri: *Rosmunda*, II, 2, *Bruto primo*, II, 7, *Antonio e Cleopatra*, III, 2) che librettistica, principalmente ottocentesca (così squillante nel *Macbeth* di Piave e Verdi, 1847, IV, 7, ma già nel popolare coro *Si ridesti il Leon di Castiglia* dall'*Ernani* degli stessi, 1844, III, 4)[90], non insolito nella poesia epica (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XII, 60, 8) e acclimatato finanche nella prosa storiografica (bastino Nicolò Machiavelli, *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, III, 46, e Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*,

---

89 Non può non colpire, fors'anche fastidiosamente, il dirottamento di una *qualitas* così 'eterea' come la lucentezza – attributo tradizionale del mare, di armi e, in relazione al corpo umano, degli occhi (meno spesso dei capelli) – al concreto dei muscoli, connubio ossimorico in bilico fra innovazione stilistica e smarrimento estetico (risucchiato in seguito nell'universal sgrondo della lingua quotidiana e mediatica). Strabiliante precursore di tanta modernità, il Gautier della *Mademoiselle de Maupin* stende un minuscolo ma intenso acquerello antico a base di membra, olio e sole (cap. 9, ancor più esplicito nel racconto *Le roi Candaule*, 1844, I). A conferma di un certo 'spirito del tempo' Pascoli lega lo splendore delle armi all'effetto del sole in un carme latino – *Gladiatores*, 1892 (pubbl. 1917, post.): «acies a sole renidet / romana» (v. 19-20), che nessuno scambierebbe per un originale classico – quasi a ricostruire un inesistente modello (nell'epica greco-latina splendono sì armi e armature degli eroi, ma di virtù guerriera, non grazie a un corpo celeste comunque assimilato alla divinità; parziale eccezione nella *Guerra civile* di Lucano, II, 482-483, di cui il passo di Pascoli propone una meditata replica). Nudità oleose si protendono naturalmente dalla dannunziana *Fedra* (II, 1811-12 e 1830).

90 La storia librettistica del detto annovera ancora *Il Vespasiano*, libr. Giulio Cesare Corradi, mus. Carlo Pallavicino (1678, I, 14), *Il Mitridate Eupatore*, libr. Girolamo Frigimelica Roberti, mus. Alessandro Scarlatti (1707, V, 6), la *Deidamia*, libr. Paolo Rolli, mus. Georg Friedrich Händel (1741, III, 2) e, nell'Ottocento, due testi già citati di Cammarano, *Il Belisario*, I, 6 e *Gli Orazi e Curiazi*, I, 9. Rilevante l'infittirsi ottocentesco del sintagma per via dell'accentuazione retorica che subisce, evidente nell'occorrenza a fine scena o atto, quando la tensione culmina, e in situazione di pluralità vocale.

V, 1)[91]; naturalmente a una fonte classica risale tanta progenie, ossia alla fin troppo nota *Satira*, I, 1 di Orazio – che mette un milite di fronte all'alternativa «mors... aut victoria» (v. 8) – per non essere stata il modello della ripresa librettistica (altro precedente autorevole la *Filippica* XIV, 9, 26 di Cicerone)[92]. La migrazione di materiali letterari attraverso generi e opere viene silenziosamente guidata da associazioni 'stabilizzatesi' con la trasmissione stessa dei materiali, cellule in grado di aggregare ulteriori frammenti assecondando tendenze analogiche implicite nell'orizzonte di origine, e dar luogo così a quel tessuto connettivo che, anteriormente all'efficacia della precettistica e spesso svincolato dalla coscienza autoriale, racchiude il principio vitale e la vera identità dell'opus letterario, dal vasto poema al deriso libretto d'opera (anche al di là di barriere linguistiche); all'incessante movimento d'interscambio fanno da contrappeso criteri di adattamento pertinenti al genere d'arrivo, i quali appannano inevitabilmente la 'leggibilità' del passato nel momento in cui lo assimilano. Indicativa della situazione storica primo-novecentesca la coesistenza di una dizione prossima alla forma degli originali e un contesto intessuto perlopiù di tardi artefatti. Ripudiati gli istituti della librettistica ottocentesca – che, col disciplinare l'afflusso del materiale letterario ne garantiva un'omogenea incorporazione testuale, mantenendo la rappresentazione della romanità nella carreggiata della tradizione – diventava possibile attingere alle fonti più disparate, mescolando stilemi di qualsivoglia provenienza e secondo modalità eterogenee: rescindere però i legami con l'eredità medievale e moderna del patrimonio classico non equivaleva a sgomberare la strada verso una resa più realistica della romanità, permetteva soltanto di sbarazzarsi di un diaframma, sostanziato di 'astrazioni' libresche giudicate obsolete, per sostituirlo con un altro, non meno fittizio ma invero più acconcio alle attese di un pubblico ormai guardingo verso l'erudizione e proclive all'evasione (ancorché colta), che plaudì alla trasformazione del dato obiettivo in opaca esteriorità.

---

91 Sempre più comune nella storiografia e nella memorialistica a partire dall'Ottocento la variante 'vincere-morire', prelevata di peso da classici come Tito Livio (*Storia di Roma*, XXIII, 29) ovvero Cicerone (*Dei doveri*, III, 32): d'inattesa frequenza nell'epica (Giovanni Boccaccio, *Teseide*, V, 44, Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, I, XXVI, 59 e II, XV, 1, Ariosto, *Orlando furioso*, XLI, 41, anche nella giocosa *Moscheide* di Giovan Battista Lalli, II, 19), compare altrettanto spesso nel teatro (Goldoni, *La Dalmatina*, IV, 6, e *Ircana in Ispaan*, II, 9, Chiari, *Marco Antonio Triunviro*, II, 3. Niccolini, *Filippo Strozzi*, III, 6).

92 Ed è il rifacimento romano, scarno e impettito, di precisi luoghi omerici, come *Iliade*, IX, 78 («questa notte distruggerà o salverà l'esercito»), id., X, 174 («la rovina completa per gli Achei o la salvezza») e id., XV, 502-503 («occorre scegliere se perire / o salvarsi»).

E una chiusura all'acuto non poteva astenersi dallo sfoggio di un originale latino, quel /*morituri te salutant!*/ (v. 10) posto a fulgente corollario del falso antico[93], e che anche alle orecchie più ignare sembra rintronare direttamente dagli anfiteatri della Roma imperiale. Mai fu messo in dubbio che i gladiatori in procinto di combattere indirizzassero per consuetudine tale saluto all'imperatore, quantunque l'unica fonte latina che riporti il fatto – Svetonio nella *Vita di Claudio*, 21 (ripetuto sul versante greco solo da Cassio Dione, *Storia romana*, LX, 6) – menzioni non gladiatori nell'arena ma comuni condannati a morte destinati a inscenare una naumachia ('naumachiarii') nel lago Fucino, in occasione dei lavori di prosciugamento: un episodio dunque che, anche in considerazione dei dettagli che l'accompagnano, ha tutta l'aria dell'*una tantum*. Straripante la diffusione ottocentesca del detto in tutte le lingue europee e attraverso tutti i livelli letterari, dal servizio giornalistico fino ai fastigi della poesia[94] (e senza risparmiare le altre arti: un rinomato dipinto di Jean-Léon Gérôme, che mostra un gruppo di gladiatori al cospetto dell'imperatore Vitellio sull'abbagliante sfondo di un Colosseo al tempo nemmeno concepito, porta appunto il fatidico titolo *Ave Caesar*, *morituri te salutant*, 1859)[95]. Rigore nell'acquisizione della conoscenza e imperterrita spensieratezza della rivisitazione artistica marciano di pari passo in un'epoca[96] che, a dispetto di allori filologici e orgoglio storicista, non soltanto non respinse le mistificazioni del passato ma si impegnò anzi a comporne un quadro di sgargiante ingannevolezza, in cui la dovizia di dati storici – non più di

---

93 Il ricorso a lemmi e fraseologie latini era di moda nel romanzo storico antiheggiante, appuntati come fossero spille e legacci per costringere la veste similclassica ad aderire a una sostanza irrimediabilmente estranea.

94 D'obbligo nell'episodio circense del *Quo vadis?* (cap. 56), parafrasata ne *Il piacere* di D'Annunzio (1889, cap. 10: «Ave Roma, moriturus te salutat»), ma già motto del poema di Algernon Ch. Swinburne dedicato all'imperatrice Faustina (*Poems and ballads*, 1866). E non manca di rimbombare, sia pur tradotto, nell'atto circense della *Melænis* di Spitzmuller e Lazzari (III, 4).

95 Non è l'unica pittura del genere a fregiarsi di un titolo in latino. Peraltro la frase tradizionalmente iterata «Ave Caesar, morituri te salutant» non concorda esattamente con la lettera del testo svetoniano, che suona: «Have imperator, morituri te salutant».

96 Dalle esecuzioni 'emendate' delle sinfonie di Beethoven e Bruckner fino alle irreiette gesta del restauro architettonico, dedito a demolire preziosi reperti per ricostruirne fantasiosi 'originali', l'empito filologico al timone del recupero del passato non impedì affatto che questo venisse costretto all'idea – astorica e, nel peggiore dei casi, scolastica – che se ne aveva. Dissonano dagli sbandierati principi di rispetto e progresso civile le ingenti distruzioni di monumenti e interi centri storici d'incomparabile valore perpetrate con implacabile protervia fra Otto e Novecento.

origine letteraria e perciò sottratti al tradizionale 'obbligo' di stilizzazione – nascondeva un'inconfessata, ormai inarrestabile emorragia spirituale: parve l'apogeo e invece era la fine di quella vivente dialettica con l'Antichità in forma di attualizzazione, per la quale simili citazioni dirette – lacerazioni brutali di una finissima rete di rinvii e risonanze – non sarebbero state nemmeno immaginabili, e che vide subentrare una problematica estraneità fra sostanza romana, rinnovata sì ma a prezzo di una sterile eteronomia scientifica, e strutture di genere, non più in grado di compenetrarsi organicamente poiché recise dall'originaria radice comune. Più in generale era la fine di quella simbiosi che per secoli aveva reso patrimonio classico e cultura sinonimi, il preludio silenzioso al decadimento dell'uno a piatta competenza specialistica, pretesto e vittima del futile tenzonare accademico, all'ingresso dell'altra in quella che Hermann Hesse battezzò, con senile indulgenza, l'era del *feuilleton*.

Il secondo atto dell'opera è un'adunanza plenaria degli elementi più teatralmente romani: già dall'ambientazione nell'atrio del Circo, debitrice del modello boitiano (atto IV, parte I), seppur meno dispersiva e soprattutto articolata non per rapida addizione di eventi pressoché slegati e di simile peso, come tarsie di un mosaico, ma inarcando curve di tensione variamente modulate, che la musica s'incarica di realizzare in maniera a dir poco magistrale. Zandonai e i suoi librettisti non rinunciarono a quello che era diventato, grazie a irresistibili suggestioni letterarie e pittoriche, un componente distintivo dell'opera romano-cristiana, ovvero l'ampia scena circense in cui confluivano, attorno a un martirio, protagonisti, figure secondarie e il corpo sociale in forma di cori. Incubato negli *Atti dei Martiri* e nelle *Passioni* e rilanciato dalla moderna letteratura martirologica in zelante polemica contro la concorrenza protestante, mai sazia di avversare il dominio secolare del Cattolicesimo confutandone la 'storia sacra', il topos del martirio circense – anima semitica in corpo letterario classico – mostra nel modo più flagrante come l'apologia fosse l'altra faccia, perfettamente combaciante e inscindibile, della forma più radicale di detrazione di un'intera civiltà, per continuità ed efficacia fra le non rare intraprese persecutorie all'attivo del Cristianesimo probabilmente insuperata; divinò tutto il potenziale del tema Chateaubriand, che un'interminabile e scenografica sequenza di supplizio colloca a sublime cuspide dei *Martyrs* (libro XXIV), indubbia arcavola di tutte le riprese letterarie fino agli indimenticati catafalchi in celluloide. La ricezione operistica la riplasmò inizialmente come finale d'atto, sul modello del *grand opéra* di marca storica, a partire dal *Poliuto* (III, ultima), ove il fattore spettacolare, sotteso alla musica, alla struttura drammatica e persino al registro stilistico dei dialoghi, si spo-

sava con la concezione ottocentesca di una romanità superba di istituzioni grandiose ma finalizzate pur sempre a schiacciare l'individuo[97]. Le opere di soggetto romano-cristiano di epoca decadente serbarono alcuni caratteri strutturali del finale d'atto trasferendoli a un diverso momento drammatico, cui si demandava, invece della conclusione, lo scioglimento di alcuni dei nodi principali e nel contempo la preparazione dell'ultima parte dell'azione: un mirato trapianto di forme consentì l'ampliamento della scena, centrata su una singola situazione, alla cangiante complessità di un intero atto operistico[98]. Appunto nel secondo atto – la metà esatta del dramma – cade il grande episodio circense della *Melenis*, avaro di sangue ma originale sia nell'affiancare il chiassoso trionfo di Marzio alla sconfitta, appena sussurrata, della protagonista, sia nella sapiente valorizzazione di alcuni spunti comici, addensati attorno alle figure di Commodo e del liberto Cleandro, già dal primo atto solerte complice dell'imperial licenza, spunti estremamente rari nell'opera di soggetto romano, caparbiamente ingessata in un'atavica gravità, e che soltanto il *Nerone* di Boito aveva introdotto – ma con tirata parsimonia – nella corrispondente tipologia scenica[99].

Singolare la figura di Commodo in un panorama letterario dominato dai rampolli della casa giulio-claudia, sopravanzati infine dall'Eno-

---

97 Assieme alla rielaborazione francese del *Poliuto*, offrono altri esempi metà-ottocenteschi di martirio circense i già citati *Eudossia e Paolo* (II, 6-ultima), *Il gladiatore* (III, 6-8, ma l'esecuzione viene interrotta) e la *Cecilia*, di Geremia Barsottini, mus. Giovacchino Maglioni (1853, II, 10-12). Avvertibile una certa 'instabilità' della tipologia, che ne ha favorito l'evoluzione. Non è impossibile reperire nella librettistica precedente esempi di pena capitale comminata nell'anfiteatro ma in regime strettamente pagano, v. il *Lucio Vero*, di Apostolo Zeno e Carlo Francesco Pollarolo (1700, I, 15-17), l'*Oreste*, di Mattia Verazi e Carlo Monza (1766, I, 6-12) o l'*Arminio*, di Niccolò Coluzzi e Bernardino Ottani (1781, III, 8-ultima); nell'atrio del Colosseo, con vista sull'arena, si chiude *La clemenza di Tito*, di Metastasio e Caldara (1734, III, 12-13).

98 Segnaliamo *La martire*, musicata da Edoardo Perelli sul libretto di Sacchéro già servito a Pacini (1869, la 'scena ultima' imita la situazione del martirio nell'anfiteatro), *Caligola*, di Ghislanzoni e Braga (II, 2, scena molto breve, mancano i cristiani), *Messalina*, *tragédie lyrique* di Paul-Armand Silvestre e Eugène Morand, mus. di Isidore de Lara, 1899 (atto IV, nel pulvinare del circo, senza i cristiani), *Quo vadis?*, *opéra* di Henri Caïn, mus. Jean Nouguès, 1909 (atto IV, prigioni del circo e arena) e la stessa *Melænis* di Spitzmuller e Lazzari (atto III, pantomima e gladiatori invece di cristiani). Conseguenza forse sorprendente ma non illogica dell'ampliamento strutturale fu la scemata importanza del martirio, momento non più focale e finanche facoltativo dell'atto circense, come anche il decentramento della scena dall'arena all'atrio del circo, ambiente più adatto a un'azione variegata.

99 S'è visto che il primo a presentare il mondo romano in una luce buffa, concentrando tratti comici anche su figure imperiali, fu Cossa, dal quale Boito ricavò sparsi spunti (v. anche *infra*).

barbo, e che anche in passato solo occasionalmente aveva concesso spazio a imperatori di epoche successive[100]. Nella porpora dal 180 al 192, Lucio Elio Aurelio Commodo (n. 161) si distinse per il completo rovesciamento di una prassi dinastica fiorente di ecumenica lungimiranza – culmine di un ideale secolare di *civilitas* e concime dell'ultima oasi del mondo antico – cui fece seguito un diffuso malcontento sfociato nella congiura di palazzo che lo uccise; riuscì ad assicurarsi una nicchia nella memoria dei posteri meno per l'inventario dei vizi in sé, probabilmente ritoccato e in ogni caso indispensabile per passare alla storia, quanto per la luce che vi proiettava la figura paterna di Marco Aurelio, issato già in vita a specchio di virtù. Raramente balzato sulla scena lirica dalle pur dense pagine della *Storia romana* di Cassio Dione (libro LXXII), della *Storia Augusta* (Elio Lampridio, *Vita di Commodo*) e della *Storia dell'Impero romano dopo Marco Aurelio* di Erodiano (I, 5-17), presenti nella biblioteca di qualsiasi letterato[101], e sebbene solo aspirante al pantheon degli imperatori esecrati *de rigueur* – che ospita pesi massimi come Tiberio, Caligola, Nerone o Domiziano, raggianti nell'ambigua immortalità di misfatti non sempre dimostrati e meriti regolarmente omessi –, Commodo si è lasciato rivestire con docilità degli stereotipi attributi da tiranno antico, fra i quali campeggiano lussuria e passione circense, entrambe ampiamente sperimentate dalle varie incarnazioni letterarie (e operistiche) di Nerone: e di costui non è in ultima analisi che un *Doppelgänger* sguarnito dei tratti più truci.

A un rapporto fruttuosamente disorganico con alcune tipologie drammatiche della librettistica ottocentesca si deve la caratterizzazione di Commodo. Con un occhio alla figura ottocentesca dell'antagonista di condizione regale o comunque al vertice della gerarchia sociale, legato sentimentalmente alle protagoniste o deuteragoniste femminili e per

---

100 Una scorsa ai repertori conferma la riluttanza a incentrare un'opera su una figura d'imperatore priva di un solido passato letterario: effimera, sui palcoscenici italiani e stranieri, la comparsa di personaggi ricchi di potenzialità drammatiche come Eliogabalo, Costantino o Giuliano l'Apostata (il coevo cinema saprà invece valorizzare, oltre a Nerone, anche alcuni dei suoi trascurati successori).

101 Le ulteriori, seppur succinte fonti su questo imperatore si riducono a Eutropio (*Breviario*, VIII, 15), Aurelio Vittore (*Dei Cesari* 17, abbreviato nella *Epitome dei Cesari*, 17) e Orosio (*Storie contro i pagani*, VII, 16). Oltre Commodo l'unica figura storica della *Melenis* è Cleandro, liberto favorito dell'imperatore, sempre dipinto a tinte piuttosto cupe. Solo in pochissimi libretti del Seicento compare Commodo – *Comodo Antonino*, di Francesco Maria Paglia, mus. Alessandro Scarlatti, 1696, *Antonino e Pompeiano*, di Francesco Bussani, mus. Antonio Sartorio 1677 (messo in musica più volte fino ai primi anni del secolo seguente) – puntualmente mostrato come dissoluto tiranno e vittima di congiure.

ciò stesso rivale del protagonista – come il bronzeo Enrico VIII dell'*Anna Bolena* di Romani e Donizetti (1830), il Carlo V dell'*Ernani* (1844), a metà strada fra consumato dongiovanni e sacro romano imperatore, fino al demoniaco Alvise Badoero della *Gioconda* di Boito e Ponchielli (1876) –, Spiritini e Zangarini foggiarono un imperatore che fungesse anzitutto da cardine della grande vicenda circense, che contribuirà efficacemente – stringendone in pugno i principali nodi drammatici – ad aprire, portare al culmine e concludere. Costretto nella monumentale prigione del secondo atto, privo di legami con quanto precede e con le conseguenze del suo operato, Commodo venne gratificato di una libertà azionale immensa rispetto a quella di tutti gli altri personaggi e fortemente connotato in senso 'orientale', tanto da farne un invadente *deus ex machina*; alla coppia di amanti – ciascuno dei quali vedrà realizzata da Commodo la propria maggiore aspirazione, seppur con risultati in parte funesti – tocca sperimentarne un'ambivalente tangenzialità in luogo della tradizionale ostilità[102]. Inoltre, a differenza dei sovrani dell'opera ottocentesca, l'ultimo degli Antonini non riconosce in codici deontologici espliciti – del resto coscienziosamente esclusi dalla visione decadente della romanità – un limite al suo potere: pertanto l'iniziale fantasticaggine muliebre ben si completa con l'angheria perpetrata ai danni del magistrato a fine d'atto, l'una simbolo di arbitrio assoluto nei confronti di se stesso, l'altra nei confronti del mondo.

Più che rimarchevoli gli attributi caratteriali negativi di Commodo, non soltanto perché propri della figura più eminente del dramma – cosa che nell'opera del XVIII e di gran parte del XIX secolo, riflesso idealizzato della corte e poi della società borghese, si preferì evitare – ma soprattutto perché mediati da un registro dichiaratamente buffo[103], tardo effetto dell'incrocio fra sfera seria e comica caldeggiato da Victor

---

[102] Lo stesso registro baritonale infirma la connotazione negativa della voce di basso, praticamente assente da un'opera la cui protagonista è in fondo anche la vera antagonista (a partire da Boito fino al remake di Mascagni e oltre gli imperatori eccentrici canteranno nell'ambito medio-alto, imitati da figure come il protagonista dell'*Edipo re*, libr. Giovacchino Forzano, mus. Ruggero Leoncavallo, 1920, l'imperatore della *Turandot*, libr. Giuseppe Adami e Renato Simoni, mus. Giacomo Puccini, 1926, post., l'anonima testa coronata de *Il Re*, libr. Forzano, mus. Umberto Giordano, 1929).

[103] Riecheggia felicemente la vecchia tipologia dell'aria di catalogo – e propriamente della sottospecie femminile – il duetto Commodo-Cleandro d'inizio atto (pasticciato, quanto ai dettagli, con la descrizione delle prostitute sacre nell'*Aphrodite* di Louÿs, cap. II, 1), e di soprusi ai danni di subordinati è piena l'opera buffa (ma già la commedia parlata) di ogni epoca. Sostenuto e pressoché ignaro di comicità il Commodo della *Melænis* di Spitzmuller e Lazzari.

Hugo, a epitaffio di un classicismo ormai logoro, nella battagliera prefazione del *Cromwell* (1827) e cautamente sperimentato dalla drammaturgia romantica e naturalista: ne sortiranno in Italia il Nerone di Cossa – che attraversa di slancio l'intera gamma caratteriale, dal farsesco al tragico – e principalmente il Duca del *Rigoletto* di Piave e Verdi (1851), stupefacente creazione librettistica in perfetto equilibrio fra due mondi contapposti, forse l'unico regnante del melodramma serio a insaporire di tratti comici una condotta di per sé poco intemerata, verace antenato di Commodo[104]. Due importanti elementi si levano a colmare la distanza storica che divide questi spensierati despoti, ovvero l'incontenibile prevalenza dell'interesse privato a movente del loro agire e una complementare inidoneità al ruolo istituzionale, risolutamente respinto in secondo piano e impoverito finanche della funzione di *extrema ratio* per un'eventuale riabilitazione finale[105]; nessun atto pubblico emette il Duca di Mantova eccettuato l'ordine d'arresto di un nobile venuto a reclamare giustizia (*Rigoletto*, I, 6), Commodo largisce benefici che sembrano piuttosto il premio di estenuanti prove – la libertà costa a Melenis una lunga perorazione, Marzio sfiderà la morte nell'arena per la donna che ama – e ad ogni modo non perdono il carattere di una grazia concessa da parte di chi nessuna legge rispetta se non il proprio insindacabile capriccio.

Non farà infine meraviglia imbattersi in personaggi cristiani, limitati a un fugace coro in lontananza nel primo atto e a un coro inizialmente fuori scena poi introdotto, dal quale si stacca un solista, nel secondo atto. A fronte però della non pacifica valutazione del significato drammatico di questi inserti – volutamente slegati dall'azione in corso e interpretabili in prima istanza come rinvio metaforico a spazi interiori (nel primo atto) ovvero come un'interferenza non dialettica, di puro contrasto (nel secondo atto)[106] – resta indicativa l'assenza completa del-

---

104 E conscia ipostasi, neanche a dirlo, del settecentesco Don Giovanni, maestro non solo di libertinaggio ma pure di feconda polivalenza strutturale. Che i progenitori caratteriali di Commodo siano da rintracciare nell'ormai lontana tradizione melodrammatica offre spunti di riflessione sulla fondamentale ambiguità drammaturgica di questa figura.

105 Parte integrante della drammaturgia metastasiana, tale motivo riuscirà ad ambientarsi senza difficoltà nell'opera romantica italiana. Le 'anomalie' caratteriali di una figura come Rigoletto (in minor misura di Commodo) hanno valore storico in quanto rappresentano il consapevole capovolgimento di una tradizione etica risalente allo stoicismo romano, e fondamento del teatro (anche musicale) moderno, che ha esaltato nelle élite sociali gli autori dell'utopica sintesi fra impulso e ragione.

106 Simile impiego di un coro di cristiani nel primo atto di *Maria di Magdala*, libr. di Arturo Rossato, mus. di Arrigo Pedrollo, 1924 (anche voce sola fuori scena nel primo atto de *La Maddalena*, libr. e mus. di Vincenzo Michetti, 1928).

la dimensione cristiana dalla fonte francese assieme alla circostanza, irrilevante nei secoli della grande cultura letteraria ma non più trascurabile all'epoca della conoscenza storica, che la dinastia degli Antonini e in special modo Commodo avevano assunto un atteggiamento di sostanziale favore verso la nuova religione; dunque in calcolata ottemperanza a quella concezione decadente della romanità, che alternava sfarzo e ostentazione di potenza all'oppressione di minoranze inermi, gli autori della *Melenis* si risolsero ad accogliere i cristiani nell'usitata veste di vittime dei romani, riverbero di una dicotomia per un verso corrosa dalle trasformazioni culturali della *fin de siècle*, per l'altro comodamente adagiata in strutture sempre più tendenti al convenzionale. Dal *Nerone* di Boito provengono in particolare lo spunto dei condannati che intonano canti biblici in reazione alla violenza subìta[107] e lo spiccare di una figura singola, a mo' di corifeo, sebbene entrambi risultino quantitativamente amplificati rispetto al modello anziché originalmente adattati al nuovo contesto. Un passo avanti a Boito, ma comunque sulla strada da lui aperta, le citazioni letterali di brani in maggioranza veterotestamentari, avviate a diventare ingrediente fisso della ricetta romano-cristiana e più in generale dell'opera di soggetto religioso antico[108], anche queste però impiegate in maniera meccanica, in una sorta di crescendo in sé non incoerente ma privo di vero sbocco[109].

Un impegno in fin dei conti non eccessivo costò a Spiritini e Zangarini confrontarsi con i valori dell'antica dicotomia, coefficiente secondario di una drammaturgia saldamente ancorata alla causalità del senti-

---

107 Somiglianze lessicali lasciano credere che Boito si ricordò per quei passaggi del finale III di *Les Martyrs* di Scribe e Donizetti, che mette in scena un passo mancante nel *Poliuto* e solo narrato nel *Polyeucte* di Corneille.

108 Parafrasi dell'episodio biblico di Natan e Davide già nel *David* di Amintore Galli (1904, III, 2); ricalcato sui Vangeli il battesimo di Cristo in chiusura del secondo atto de *Il Battista*, libr. di Savino Fiore per la musica di Giocondo Fino (1907); insinuanti citazioni nelle opere 'di redenzione', come in *Maria di Magdala* e *La Maddalena*, mentre un nembo di spore neotestamentarie aleggia nel secondo atto di *Cecilia*, di Emidio Mucci, mus. di Licinio Refice (1934). Significativo precedente nell'elastica cornice comica de *L'amico Fritz*, di P. Suardon (pseud. di Nicola Daspuro) e Mascagni (1891, II, 4), ove si rievoca – quasi riattualizzandola – la vicenda di Rebecca al pozzo.

109 Nell'atto I il *Miserere*, nell'atto II frammenti dal *Cantico dei Cantici* in ordine sparso – a partire dal noto *O figlie di Jerusalem*, pp. 18-19 e 22-23 –, seguiti da scaglie di *Isaia* e della paolina *Lettera agli Efesini* amalgamate con materiale d'imitazione evangelica – in «Pace, pace annunziò da l'orïente», p. 22 – che lasciano il posto ai toni fantasiosamente apocalittici della quartina successiva, ibid. Il cristiano isolato che reagisce con veemenza all'oppressione ha una storia non piccola, qui forse interpolata con l'episodio del soldato in preda a violente visioni che chiude il libro VIII de *Le guerre puniche* di Silio Italico (v. 656 e segg.).

mento; altrettanto sbiadita e ibrida la dimensione romana, ambiente arredato sì con accuratezza ma in funzione esclusiva dei personaggi, dal protagonista pulsante e onniavvolgente ch'era invece in Boito, a conferma dell'indissociabile legame fra sostrato stilistico – gravato ognora dalla sua preistoria letteraria – e contenuti della *fabula*. Malgrado l'isolamento che la inghiottì – senz'altro uno splendido isolamento, destino in certo modo lusinghiero per un'opera che lo stesso Zandonai avrebbe definito aristocratica – la *Melenis* non solo resta la massima espressione musicale della romanità nel Novecento italiano ed europeo, ma prefigura, in un peculiare rapporto di affinità e insieme di negazione, l'ultima, invero non inclita stagione del filone operistico romano.

Al problema – nemmeno più percepito – di fondere in un organismo drammatico materiali ridotti a chincaglieria estetica si cercarono soluzioni molto diverse, se pur accomunate dalla frettolosa rielaborazione di esiti precedenti e da un'originalità pagata con un'irreparabile sterilità: dal ricorso a testi preesistenti (l'infelice e dileggiato *Nerone* – ritagliato dall'omonima *pièce* di Cossa – con cui Mascagni usciva tristemente di scena, 1935), eventualmente pescati in altre letterature (la pariglia *Giulio Cesare*, 1936 e *Antonio e Cleopatra*, 1938, che un Gian Francesco Malipiero in caduta libera spremette dai corrispondenti drammi di Shakespeare), alla riscoperta di una romanità primigenia corroborata dalla prossimità con le fonti (*Gli Orazi* di Ennio Porrino, 1939, meticolosamente razziati dai forzieri di Tito Livio), né mancheranno conati di riesumare l'opera dei martiri, come la *Cecilia* di Emidio Mucci per Licinio Refice (1934), tardivo pollone prodigiosamente scapolato all'imperante clima di riconciliazione, o la più allineata *Roma dei Cesari* (1941), lutulento zibaldone con cui Igino Robbiani, autore di testo e musica, tentò di glorificare la simbolica fusione di romanità e Cristianesimo quale prodromo del mondo moderno, riuscendo unicamente a cumulare le mende dei predecessori[110].

Una rinascita del filone romano non poteva andare oltre le apparenze, minato com'era dalla crisi sua propria – la trionfale esecuzione del *Nerone* di Boito, lungi dal rinvigorirlo, gli aveva eretto un superbo mausoleo – e da quella della librettistica, entrambe aggravatesi in maniera allarmante nel corso degli anni Venti. Se la *Melenis* poté ancora contare su

---

110 L'epilogo regala una scena circense di proporzioni ciclopiche. L'ambizione di una rappresentazione non più piattamente decorativa ma quasi storico-filosofica della civiltà romana, sottostante a questa e altre opere dell'epoca, risale – almeno idealmente – a certa poesia latina e segnatamente al greve *Inno a Roma* di Pascoli (1911, traduz. dell'autore).

presupposti relativamente solidi, come l'impalcato drammaturgico o il 'mestiere' di Zangarini, grazie ai quali riuscì a mantenersi nell'orbita di una tradizione, le opere di soggetto romano degli anni Trenta e Quaranta[111] consumarono un distacco radicale quanto irreversibile: nulla restava della coscienza formale sottostante all'immagine della romanità e ai mutamenti da essa subiti, nulla – tutt'al più un sapido surrogato – di contenuti e valori che per quattro secoli avevano permeato la cultura europea. All'assenza di un retroterra teatrale e letterario recente, estintosi di fatto già nei primi anni del secolo, corrispose il disinteresse dei librettisti di professione verso il genere, cosa che ne abbandonava gli sviluppi all'iniziativa di letterati isolati ovvero dei compositori 'colti', compromettendo la crescita coerente del filone; non stupisce allora l'enorme escursione tematica, figlia dell'estro individuale, come anche la fiumana di tecnicismi non convenzionali e di prelievi 'diretti' dalle fonti antiche, mai ammessi in precedenza alla pagina poetica, talvolta incastonati in uno scabro ricalco della metrica latina, talaltra in balìa del manierismo dannunziano di pronto impiego, in una compagine drammatica che spesso si direbbe rabberciata con i rimasugli di un copione cinematografico[112].

Non fu necessaria la guerra a spazzar via i fuochi fatui con cui una generazione si era trastullata, pur in una familiarità con il patrimonio classico oggidì inimmaginabile; e non è stato sufficiente il successivo mezzo secolo di esperienze – poste sotto il segno di un premuroso provincialismo – a favorire il recupero di un passato solerte nel ricevere un'eredità culturale dalle mani dei predecessori e farsene degno amministratore. Che in tale passato si sia consumata la fine di una lunga tradizione vale meno da verdetto di colpevolezza che non da tratto caratteristico del periodo, la cui singolarità è ormai consegnata alla storia e per ciò stesso in attesa di una considerazione equanime, auspicabile quantomeno a mo' di propedeutica per impedire che il passato più lontano – in tempi di trista omologazione del pensiero ad uso di una redditizia routine – venga definitivamente perduto.

---

111 Rammentiamo per l'ambito arcaico l'incompiuta *Lucrezia*, di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi (1936), per quello romano-bizantino *La fiamma*, della stessa coppia (1934) e *Bisanzio*, di Gustavo Macchi e Giacomo Panizza (1939); *non plus ultra* dei velleitarismi storico-filosofici l'ipertrofico *Nel solco di Roma*, testi (ben nove libretti!) e musica di Nino Cattozzo (comp. anni '20-'30, non tutti musicati). Zandonai si dedicò nel corso degli anni '40 a *Il bacio*, commedia di ambientazione tardo-antica di Rossato e Mucci, di cui però non giunse a musicare il terzo atto.

112 Allo stato di abbandono bibliografico in cui versa l'opera italiana fra le due guerre – e in particolar modo quella di soggetto romano – cooperano da sempre l'indomata vocazione della ricerca a convergere verso i settori trainanti e l'innata tendenza a una scrupolosa risonanza simpatetica con le corde dell'ufficialità.

Federica Fortunato

UNA PASSIONE OSCURA. MODERNITÀ SU SFONDO ANTICO NEL POEMA DI LOUIS BOUILHET

Invito alla scoperta di un poeta dimenticato

Una curiosa coincidenza di destini sembra legare la terza opera di Riccardo Zandonai e il poema da cui questa è tratta, *Melænis* di Louis Bouilhet. Tenuta letteralmente in un cassetto per quasi un secolo la prima, nonostante il successo delle due esecuzioni tra il 1912 e il 1913; oblio quasi totale per il poeta francese e la sua opera d'esordio, pur salutata anch'essa da numerose e autorevoli voci laudative alla prima apparizione nel 1851. Se nel caso di Zandonai una risposta parziale a questa *damnatio memoriæ* sembra risiedere nella originalità del lavoro e nella sovrapposizione temporale a lavori di enorme successo (in primis la contemporanea *Conchita*), l'appannamento della presenza di Bouilhet ha cause più articolate.

Nelle storie della letteratura francese oggi è persino difficile trovare sue tracce che non siano connesse con l'amico Gustave Flaubert[1]. La bibliografia specifica si ferma sostanzialmente ad alcuni contributi del primo '900[2], anche se nella cura dell'epistolario flaubertiano la sua figu-

---

1 Gli stessi contemporanei rinvenivano tra i due una affinità di gusti e di atteggiamenti che nel corso del tempo sarebbe diventata persino somiglianza fisica. L'amicizia tra i due artisti è stata raccontata, e in qualche modo anche celebrata, da più voci tra la fine dell'800 e il primo anteguerra.

2 Oltre alle generose pagine pubbliche e private dedicate da Flaubert all'amico, in vita di questi e soprattutto dopo la scomparsa, citiamo le seguenti monografie, alcune consultabili online sul sito www.gallica.fr: Albert Angot, *Un ami de Gu-*

ra viene generosamente recuperata; una blanda ripresa di interesse si trova solo a partire dagli anni '90 del secolo scorso e in alcune pubblicazioni collettanee di questo primo decennio.

È del 1994 la riedizione di una serie di scritti di Gustave Flaubert raccolta sotto il titolo *Pour Louis Bouilhet*[3]; nel recensire il lavoro, la rivista «French Studies»[4] sottolinea il permanere di un largo «uncharted territory» sia nella ricognizione degli scritti autobiografici di Bouilhet[5], sia nell'analisi delle affinità e differenze ideologiche ed estetiche tra i due autori. L'operazione, che sancisce una ripresa di interesse per l'autore dimenticato, si distingue per la meticolosità e la coerenza dell'uso di testi noti e per la ricostruzione minuziosa di ambiente e personaggi; pur essendo oggetto del volume, il nostro autore sembra tuttavia restare in quel cono d'ombra in cui l'aveva stretto la vicinanza dell'illustre amico, una vicinanza affettuosa e sollecita ma inevitabilmente ingombrante.

Si intitola *Pauvre Bouilhet* un saggio in cui si indaga l'amicizia fra i due conterranei secondo una prospettiva che non solo conferma il rapporto subordinato di Bouilhet rispetto a Flaubert, ma intorbida l'immagine del secondo attribuendogli un ruolo perverso nel mantenere il suo *double* in posizione artisticamente ancillare[6].

Mentre ci si andava rassegnando ad una bibliografia molto datata e ad ambigui riferimenti contemporanei, a pochi mesi dal convegno un'operazione editoriale dedicata agli *écrivains de Normandie* aveva pro-

---

stave Flaubert: Louis Bouilhet, *sa vie*, *ses œuvres*, Dentu, Paris 1885; ÉTIENNE FRÈRE, *Louis Bouilhet; son milieu*, *ses hérédités*, *l'amitié de Flaubert*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris 1908; LÉON LETELLIER, *Louis Bouilhet*, *1821-1869: sa vie et ses œuvres*, *d'après des documents inédits*, Hachette, Paris 1919; PAUL LOUIS ROBERT, *Trois portraits normands: Gustave Flaubert*, *Louis Bouilhet*, *Guy de Maupassant*, Cagniard, Rouen 1924.

3 GUSTAVE FLAUBERT, *Pour Louis Bouilhet*. *Textes édités et annotés par Alan Raitt* (Textes littéraires, 87), University of Exeter Press 1994. L'opera contiene tre scritti di Flaubert: un discorso (rimasto anonimo fino al 1952) pronunciato nel 1862 in occasione del conferimento di una medaglia a Bouilhet da parte dell'Académie de Rouen; segue la *Lettre à la Municipalité de Rouen*, del 1872, in cui l'autore denuncia il rifiuto del comune ad erigere un monumento a Bouilhet; poi, lo scritto più famoso, la *Préface* alle *Dernières chansons*. Conclude il volume la raccolta di recensioni dell'ultima opera teatrale di Bouilhet, *Mademoiselle Aissé*.

4 «French Studies», vol. L, n. 1, Oxford University Press, January 1996, p. 91.

5 I notes autografi di Louis Bouilhet, conservati alla biblioteca di Rouen, non godono ancora di una classificazione definitiva.

6 «Pour que des Bouilhet existent, il faut des Flaubert et réciproquement. Pour cent Bouilhet, un Flaubert. La gloire de l'un se détache du dépit des autres. La vie est cruelle.» HENRY RACZYMOV, *Pauvre Bouilhet*, Gallimard, Paris 1998.

dotto la prima monografia moderna sul nostro autore[7]; nonostante l'impostazione romanzata e vari limiti storiografici, il lavoro è meritorio per lo sforzo di raccolta documentaria, di ricostruzione biografica (studi, famiglia e relazioni affettive, ambienti, spostamenti, ruoli professionali), di riconoscimento delle relazioni artistiche. Ne emerge forse per la prima volta un Bouilhet protagonista; e tuttavia il titolo scelto dall'autore, presidente della *Société des Ecrivains Normands*, rischia di perpetuare proprio quel pregiudizio che intende smentire: *Louis Bouilhet*, *l'ombre de Flaubert*.

Il nostro autore nasce a Cany nel 1821 e in Normandia, a parte una parentesi parigina, trascorrerà la massima parte della sua vita, conclusa a Rouen nel 1869. Studia al Collège Royal di questa città dove comincia presto a scrivere versi e ad abbozzare ambiziosi progetti letterari a quattro mani con il compagno di studi che gli diventerà inseparabile nella vita artistica. Un rapporto familiare con l'attività medico-sanitaria[8] lo porta a seguire studi di medicina sotto la guida del dottor Achille Flaubert; studi che presto abbandona per dedicarsi all'insegnamento e alla letteratura. Per un breve periodo si appassiona agli eventi politici: nel 1848, armato in modo improbabile di un fucile, è testimone a Parigi della proclamazione della Repubblica. Ma presto si disamora e rientra in provincia, dove, nonostante l'entourage conservatore, esibisce con pensiero e scelte di vita una forte refrattarietà all'ordine borghese costituito. Il carattere riservato e ciclotimico lo consegna ad un destino di solitudine, unito ad un permanente senso di incomprensione; si lega a diverse donne (tra le quali Louise Colet, con cui intrattiene un'interessante corrispondenza), ma senza rinunciare al celibato.

Nel 1857 la pubblicazione di un'opera dominata da un'eroina passionale e spregiudicata provoca reazioni scandalizzate, costandogli la riprovazione dell'ambiente circostante. Amico di Maxime Du Camp, direttore della «Revue de Paris», vede su questa pubblicata l'opera per cui è più ricordato.

L'ammirazione dei contemporanei è condivisa da molti scrittori della generazione successiva, in particolare da Guy de Maupassant che scriverà nell'introduzione a *Pierre et Jean* (1888): «Deux hommes, par leurs

---

7 Claude Le Roy, *Louis Bouilhet*, *l'ombre de Flaubert*, éditions H&H, Milon-La-Chapelle 2009.

8 Il bisnonno paterno François è indicato come *maître-chirurgien*, il nonno Jean era stato direttore d'ospedale militare, il padre Jean-Nicolas aveva diretto il servizio di ambulanze del corpo di Oudinot durante la campagna di Russia del 1812.

enseignements simples et lumineux m'ont donné cette force de toujours tenter: Louis Bouilhet et Gustave Flaubert[9]».

Quasi tutte queste note biografiche potrebbero attagliarsi a Gustave Flaubert e non stupisce quindi che il binario del destino, insieme all'incerta autostima e ad una forma di deferente fedeltà verso l'autore di *Madame Bovary*, abbia condannato Bouilhet ad un fatale piano gregario. Noti come 'i due Dioscuri'[10], gli antichi compagni del Collège Royal si rappresentano e vengono identificati in questo doppio legame; nonostante la reciproca considerazione, la diversa fortuna sociale e letteraria determinerà un divario, tanto che, significativamente, nella cerchia amicale e nella corrispondenza i loro soprannomi saranno *Monseigneur* (Gustave) e *Grand Vicaire* (Louis). «Tour à tour ils étaient le prêtre et la divinité»: pur descrivendo un reale avvicendamento di ruolo, nemmeno la formula equanime di Maxime Du Camp varrà a riscattare Bouilhet dalla funzione dominante di *accoucheur* di Flaubert[11].

Eppure non erano mancati, in vita di Bouilhet e nei primi decenni successivi alla sua morte, apprezzamenti profondi sia nell'ambito delle amicizie artistiche che in quello della critica letteraria. Se per qualcuno è un poeta serio, degno, ma sempre di second'ordine, altri danno della sua opera un bilancio più lusinghiero, inserendolo nel novero dei *superbes poètes* nella scia di Théophile Gautier. E proprio Gautier, in un ricordo funebre, tiene ad ascrivere idealmente Bouilhet alla schiera degli artisti di una modernità combattiva, votata ad un ideale non solo estetico: «Il portait haut la vieille bannière déchirée de tant de combats,

---

9 GUY DE MAUPASSANT, *Etudes sur le roman*, Hibouc 2006, p. 11. In www.hibouc.net/lib/maupassant-roman-1.pdf.

10 Dopo essere stati nella stessa classe al Collège Royal di Rouen dal 1834 al 1839, i due non si erano più incontrati, fino al 1846 quando si avvia un'intesa artistica e un'amicizia testimoniata da corrispondenza, memorie, sollecitudini reciproche in occasione delle nuove opere dell'uno e dell'altro. «Ils devinrent deux frères par l'âge, par les idées, par le talent [...], deux frères de cette Arcadie de l'Intelligence.». ANGOT, *Un ami de...*, p. 14.

11 «A les voir ensemble, à voir Flaubert criant haut, s'impatientant, rejetant toute observation et bondissant sous la contradiction; à voir Bouilhet très doux, assez humble d'apparence, ironique, répondant aux objurgations par une plaisanterie, on aurait pu croire que Flaubert était un tyran et Bouilhet un vaincu; il n'en était rien: c'est Bouilhet qui était le maître, en matière de lettres du moins, et c'est Flaubert qui obéissait. Il avait beau se débattre, secouer la table, jurer qu'il ne supprimerait pas une syllabe, Bouilhet impassible, humant sa prise de tabac, lui disait: "Tu vas enlever cette incidence parce qu'elle est inutile à ton récit, et qu'en pareil cas ce qui est inutile est nuisible." Flaubert finissait par céder et ne s'en repentait jamais». MAXIME DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, II, Hachette, Paris 1892, p. 8.

on peut l'y rouler comme dans un linceul. La valeureuse bande d'Hernani a vécu»[12].

Con lucida amarezza, del resto, Bouilhet aveva anticipato il proprio destino postumo all'interno di *Dernière nuit*, dove l'angoscia della fine annunciata si trasfigura nel quadro immaginifico dell'ultima strofa:

> Pareil au flux d'une mer inféconde,
> Sur mon cadavre au sépulcre endormi
> Je sens déjà monter l'oubli du monde
> Qui tout vivant m'a couvert à demi[13].

Un poeta di transizione

Melænis viene alla luce nel novembre del 1851, dopo una gestazione di quasi quattro anni, attraversando in pieno quel periodo di trapasso culturale e politico che va dall'entusiasmo rivoluzionario del 1848 al deluso ripiegamento in cui scivolano gli anni repubblicani di Luigi Napoleone. La pubblicazione del poema coincide esattamente con il colpo di stato del dicembre 1851 e con un cambiamento che non è solo di regime, ma anche di dinamiche sociali e di orizzonti estetici.

Questo inattuale *conte romain* sembra quindi accompagnare speranze e illusioni di un ultimo soprassalto romantico che si riflette nelle barricate di febbraio quando, animati anche dalla presenza militante di Lamartine, numerosi sono gli artisti che si scoprono un'insospettata passione civile quando non un'autentica attrazione bellicista. Così Maxime du Camp ricorda quelle giornate:

> [...] les boutiques étaient closes; le poste du marché aux fleurs n'avait point de sentinelle et paraissait abandonné. Louis Bouilhet et Gustave Flaubert arrivèrent [...]; on commençait des barricades lorsqu'ils étaient sortis; Bouilhet voyait très clairement les choses, et nous disait: Louis Philippe est perdu, il ne couchera pas aux Tuileries ce soir. Nous regimbions contre cette opinion, que nous ne pouvions admettre; mais nous étions tristes, oppressés; nous nous sentions atterrés par cet inexplicable massacre. [...] Bouilhet, Flaubert et moi, nous partîmes ensemble. Au pied même de ma maison, devant un marchand de vin, deux soldats sans fusil, sans sabre, laissaient fouiller leur giberne et leur sac par deux gamins de quinze à seize ans, qui voulaient des cartouches[14].

---

12 Citato da Flaubert nella *Préface* a Louis Bouilhet, *Dernières chansons. Poésies posthumes*, Michel Lévy, Paris 1872, p. 32.

13 Id., p. 225.

14 Maxime Du Camp, *Souvenirs de l'année 1848: la révolution de février, le 15 mai*,

Il trio che qui viene messo in scena non vive il momento eroico nel modo più incandescente; Flaubert e Bouilhet, arrivati nella capitale per «voir l'émeute, 'au point de vue de l'art'»[15], alternano la passione diurna per la rivolta a quella notturna per la letteratura:

> A cent pas de ce champ de carnage où tombèrent tant de malheureux que nous aurions, du moin, pu secourir, ne nous doutant de rien, ne soupçonnant rien, nous passâmes la soirée et une partie de la nuit à écouter Louis Bouilhet, qui nous lisait le premier chant de son admirable poëme de *Melœnis*[16].

Anche se Bouilhet si troverà a costruire barricate, l'atteggiamento duplice testimoniato da Du Camp troverà conferma nelle azioni successive dei tre sodali, nonché, a freddo, nel disincanto dell'*Education sentimentale*[17]. La nuova repubblica simboleggiata dal «drapeau tricolore [qui] a fait le tour du monde, avec le nom, la gloire et la liberté de la patrie»[18] costituisce tuttavia una svolta, inducendo speranze di rigenerazione e perfino effimere disponibilità all'impegno politico diretto[19]. Ma gli ideali dell'89 resuscitati da Lamartine hanno vita breve; le giornate di giugno nascono e si svolgono all'insegna della disillusione e del conflitto sociale[20]. Per quanto refrattario a ulteriori coinvolgimenti nella vita politica, Bouilhet partecipa dell'atmosfera della seconda Repubblica e segue gli avvenimenti che portano alla sua caduta dimostrando un intuito non trascurabile[21].

---

l'insurrection de juin, Hachette, Paris 1876, p. 77. Quasi un quarto di secolo dopo Flaubert evocherà «une virulence républicaine tellement naïve qu'il manqua, vers les vingt ans, s'affilier à une société secrète.» *Dernières chansons*, p. 8.

15 Du Camp, *Souvenirs de l'année 1848...*, p. 51.

16 Du Camp, id., p. 56.

17 All'idealista Frédéric Moreau si contrappone il cinico Hussonnet che ironizza sugli eroi che "ne sentent pas bon".

18 Dal discorso di Alphonse de Lamartine il 26 febbraio 1848, due giorni dopo la proclamazione della repubblica.

19 Pur condividendo il disincanto di Flaubert verso la politica, Bouilhet partecipa brevemente ai lavori del comitato elettorale nel dipartimento della Seine: raccoglie numerosi consensi, e si ritira prima dello scrutinio.

20 «Was die Junirevolution vor allen bisherigen Revolutionen auszeichnet, das ist die *absence de toute illusion*, *de tout enthousiasme*. [...] Das Volk steht nicht wie im Februar auf den Barrikaden und singt *Mourir pour la patrie* [...] die Arbeiter des 23. Juni kämpfen um ihre Existenz, das Vaterland hat alle Bedeutung für sie verloren. [...] *C'est la révolution du désespoir*». Friedrich Engels, *Der 23. Juni*, in «Neue Rheinische Zeitung», 28 Juni 1848. I passaggi in francese appartengono all'originale.

21 Rispetto al restringimento del suffragio universale decretato nella primavera del 1850, così scrive agli amici: «Si Louis-Napoléon est ambitieux [...] on vient de lui

Ricordando l'assunto di Hauser, secondo cui è nella delusione post-quarantottesca che vanno trovati i semi del naturalismo[22], possiamo imputare alla stessa causa anche il riflusso orientato verso soggetti almeno apparentemente alieni dalle urgenze dell'attualità, verso rappresentazioni 'raffreddate' e, per quanto riguarda Bouilhet, nella sensualità insieme avida e sterilizzata di Melænis[23]. Il lavoro che comincia a prendere corpo nell'*annus terribilis* della rivoluzione viene pubblicato alla vigilia del colpo di stato e ci si chiede quale eco possano avere trovano i fogli della «Revue de Paris» ancora umidi di stampa quando, all'alba del 2 dicembre, Luigi Napoleone fa affiggere i manifesti che proclamano lo scioglimento dell'Assemblée nationale. Possiamo anche chiederci se di quegli anni di sangue e di fratture profonde, *Melænis* testimoni un disimpegno estetico o se invece esibisca tracce di amarezza e di satira tra le pieghe di versi e di rime scorrevoli.

Sarebbe semplicistico affermare che lo sfondo della Roma imperiale offra a Bouilhet il destro per un parallelo implicito con la decadenza dei propri tempi e ancora più fuorviante sarebbe cercarvi un'intenzione *engagée*; eppure è suggestivo soffermarsi su alcuni elementi del poema: le riflessioni sul potere, la sua natura e le sue categorie[24]; il circo come metafora della vita con lo spettacolo della violenza e l'assenza di pietà; la brutalità senza gloria dell'imperatore; l'avvizzimento morale ed emotivo di ogni personaggio che non abbia radici allogene. «L'escrime est [...] sœur de l'éloquence», sostiene l'eroe maschile in cui convivono ars retorica e ars gladiatoria; nell'esperienza di Bouilhet tribuni e popolo delle barricate, legislatori, attivisti, poteri violenti o manipolatori, sono gli eterni personaggi di una storia che continua a riprodursi. Apparentemen-

---

mettre le sceptre entre les mains. Ces gens-là croient tuer la république à leur profit: ce sont des niais qui obéissent à leur passion du moment; la loi du 31 mai chassera ceux qui l'ont imaginée et couronnera le président; quand tu reviendra, il y aura peut-être des aigles à la hampe de nos drapeaux». Du Camp, *Souvenirs littéraires*, II, Hachette, Paris 1892, p. 368.

22 «[...] la fonte principale della dottrina naturalistica è l'esperienza politica della generazione del 1848: l'insuccesso della rivoluzione, la repressione di giugno e il colpo di stato di Luigi Napoleone, il disinganno dei democratici, il brusco e generale ceder delle illusioni, si esprimono benissimo nella visione obiettiva, spassionata, strettamente aderente all'esperienza, delle scienze naturali. Fallito ogni ideale, caduta ogni utopia, ci si attiene ai fatti, e nulla più». Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino 1956, p. 297.

23 La delusione per la virata antidemocratica porta molti protagonisti dell'epoca (Baudelaire fra i tanti esempi possibili) a staccarsi da ogni forma di impegno e aprirà il terreno alla successiva generazione dei ribelli, dei 'maledetti'.

24 Si veda oltre la sottolineatura che l'autore conferisce, ad esempio, ad una figura 'dietro le quinte' quale è il cuoco Bacca.

te remota per temi e ambienti, *Melænis* vive anche di questi riferimenti più o meno criptici alla contemporaneità. Quando in anni più tardi Bouilhet tornerà alla Roma del II secolo con il dramma *Faustine*[25], la destinazione teatrale renderà più evidente e temibile la portata critica del testo: giudicata pericolosa dalla commissione ministeriale per il suo contenuto potenzialmente sovversivo, l'opera sarà fermata e solo attraverso varie intercessioni arriverà sulla scena.

Con una metafora sul potere si apre il secondo canto: una quercia antica, mostruosa, rappresenta nella possanza delle sue ramificazioni e della chioma il dispiegarsi dei vari livelli dell'autorità, dal tronco rugoso (il popolo) ai rami (gli amministratori) fino alla corona imperiale. Ma nella radice profonda si nasconde la vera fonte del potere, chi sa blandire le pulsioni del ventre: il cuoco[26].

C'est lui, c'est lui toujours! Calme, avec un sourire,
Près des fourneaux ardents, sur les rouges tisons,
Il prépare le vote et les élections;
Lui, gardant comme un dieu sa pose solennelle,
Enferme les destins de la ville éternelle
Dans le ventre béant d'un sanglier gaulois. (II, 61-66)

Naturalmente obiettivo di Bouilhet non è l'esaltazione del mestiere; nonostante assecondi generosamente l'inclinazione al descrittivismo erudito, qui troviamo anche un'eco della mobilitazione popolare quarantottesca declinata con perfetto disincanto:

Dans le triclinium plus que sous le portique,
La noblesse aujourd'hui s'étale.
[...]
Et les banquets dressés sur la place publique,
Et dans le vin crétois les plébéiens noyés! (II, 55-60)

Né manca un accenno polemico alla politica parolaia:

Il se peut qu'on empêche un fleuve de couler,
L'usurier d'aimer l'or, la femme de séduire,
Mon lecteur de bâiller quand il vient de me lire;
Mais on n'empêche pas un rhéteur de parler. (II, 241-244)

---

25 Dramma di cospirazione e doppio tradimento, fondato su un episodio storico: Cassio, generale di Marco Aurelio, diviene amante dell'imperatrice Faustina, che lo spinge a spodestare il legittimo sovrano.

26 La corrispondenza tra potere e soddisfazione degli istinti, qui tematizzata, anticipa *Le Ventre de Paris* che Zola darà alle stampe vent'anni dopo.

Non solo in politica, il 1851 segna il passaggio tra due epoche. Un orientamento deciso verso l'esperienza del reale, del sentimento comune, della quotidianità si diffonde in tutti gli ambiti: il *Salon* di pittura del 1850 aveva fatto risuonare lo choc dell'*Enterrement d'Ornans* con cui Gustave Courbet affidava ad una rappresentazione monumentale il cambiamento di prospettiva estetica; nel teatro musicale con l'apparizione del *Prophète* di Meyerbeer[27] la stagione del fastoso, epico grand-opéra aveva raggiunto il culmine della sua parabola, per lasciare il passo a forme e soggetti a carattere più intimistico.

L'emergere della piccola-media borghesia aveva fornito un'ulteriore spinta espansiva all'attività teatrale[28]; ma l'aspetto più rilevante riguarda le tematiche e i registri utilizzati. Il 1852, primo anno del nuovo Impero, vedrà trionfare sulle scene di prosa *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils[29]; pubblicato nel 1848, il romanzo aveva dovuto attendere il maturare dei tempi per poter trasferire sulla scena la crudezza realistica dell'argomento. Bastano pochi anni e un nuovo tono è dato: una condiscendenza progressiva a forme di realismo, la promozione a protagoniste di figure prima ancillari, e soprattutto la rassegnazione a dare pubblica rappresentazione alle dinamiche del potere, prima fra tutte la ragion di famiglia[30]. Trovano sempre più spazio temi di attualità sociale declinata in senso familiare: disordine causato dalle cortigiane, figli naturali, fallimenti matrimoniali, il denaro come motore di vicende e destini. Convenzioni drammaturgiche e intenti moralizzatori convivono con le nuove tematiche; rappresentazione della realtà e distacco umoristico seguiranno i molteplici binari tra evasione e impegno critico; il successo dell'anno, in quel 1851 di Melænis, era stato *Un chapeau de paille d'Italie*[31], commedia degli equivoci al limite del non-sen-

---

27 Il successo dell'esordio (16 aprile 1849) si manterrà per tutto il secolo con un influsso potente in tutti gli ambiti culturali.

28 In quest'anno Parigi conosce un'impennata dell'attività teatrale: 911 testi diversi vengono rappresentati nei 20 teatri. «[...] specchio della società borghese emergente nei principali centri del paese, alla metà dell'Ottocento, insieme al romanzo di appendice (feuilleton), diffuso dai giornali popolari, il teatro (di prosa e d'operetta) era ormai il 'mezzo di comunicazione sociale' più richiesto dal pubblico [...] Si capisce che, per gli autori di successo, il teatro fosse diventato un affare da amministrare con sagacia [...]». FEDERICO DOGLIO, *Storia del teatro*, III *Dal barocco al simbolismo*, Garzanti, Milano 1990, p. 468.

29 La prima rappresentazione avviene il 2 febbraio 1852 al Théâtre du Vaudeville.

30 «[...] l'idea della famiglia come scudo della società borghese, contro le pericolose intrusioni dall'esterno e gli elementi disgregatori interni, divenne fondamento spirituale del dramma.» HAUSER, *Storia sociale...*, p. 322.

31 Di Eugène Labiche, rappresentato per la prima volta il 14 agosto 1851.

se: 300 repliche consecutive a testimonianza della piena corrispondenza tra richieste del nuovo pubblico e autori che se ne fanno volenterosi interpreti, si chiamino Labiche, Sardou o Augier[32].

È in questo clima di trapasso che si inserisce la relativamente breve parabola artistica di Bouilhet. Al poeta trentenne *Melœnis*[33] frutta l'interesse vivace di una società che brucia rapidamente successi e beniamini: in perenne conflitto con risorse finanziarie inesistenti e con un'indisponibilità caratteriale a curare relazioni utili nella società letteraria e nel mondo teatrale, nel decennio aperto con alti auspici Bouilhet percorrerà un doppio binario, teatrale e poetico. Al primo si rivolge come unico genere che, grazie alla funzione dominante nella vita sociale, promette sia pur aleatori proventi economici. In questa produzione si misurano le qualità e i limiti del nostro autore, che partecipa degli orientamenti del suo tempo per quanto riguarda la scelta di alcuni soggetti e il gusto della rappresentazione precisa e documentata, ma non rinuncia né alla grande storia e al tono epico, né all'uso del verso che andava sempre più cedendo all'espressione in prosa. Sulla scena porterà quadri d'interno borghese e temi sentimentali tra studio psicologico e denuncia sociale: *Hélène Peyron*[34], *L'Oncle Million*[35], *Le Sexe faible*[36], ma soprattutto soggetti storici derivati da accurate ricerche sui periodi di volta in volta scelti come sfondo o come autentica materia drammaturgica

---

32 Come sintetizza Flaubert: «Le moment était funeste pour les vers. Les imaginations, comme les courages, se trouvaient singulièrement aplatis, et le public, pas plus que le pouvoir, n'était disposé à permettre l'indépendance d'esprit. D'ailleurs le style, l'art en soi, paraît toujours insurrectionnel aux gouvernements et immoral aux bourgeois. Ce fut la mode, plus que jamais, d'exalter le sens commun et de honnir la poésie; pour pouvoir montrer du jugement, on se rua dans la sottise; tout ce qui n'était pas médiocre ennuyait. Par protestation, il se réfugia vers les mondes disparus et dans l'extrême-Orient: de là *Les Fossiles* et différentes pièces chinoises». BOUILHET, *Dernières chansons...*, p. 13.

33 Questa è la grafia con cui nascono poema e protagonista. A parte i luoghi in cui ci si riferisca alla pubblicazione originale, l'opera sarà sempre indicata qui come *Melænis*.

34 In cinque atti, presentato all'Odéon l'11 novembre 1858, è il primo successo teatrale di Bouilhet, con ottanta repliche.

35 Data al Théâtre de l'Odéon il 6 dicembre 1860, è una commedia sull'eterno conflitto tra interesse monetario (genitori che destinano la figlia ad un notaio, un padre che cerca di volgere il figlio dalla poesia al commercio) e spirito (l'amore tra due giovani e la dedizione all'arte).

36 «Je montrerai là-dedans, toutes les lâchetés que nous font commettre les femmes et la puissance terrible qu'elles usurpent, de jour en jour, dans les affaires les plus importantes du monde. Je crois que c'est là *le signe du temps*.» Da una lettera a Flaubert del 30 luglio 1864. Nonostante queste premesse ambiziose, l'opera, rifiutata da più teatri, verrà cestinata dallo stesso autore come *médiocre*.

(*Madame de Montarcy* [37], *Dolorès*[38], *Faustine*[39], *La conjuration d'Amboise*[40], la postuma *Mademoiselle Aïssé*[41]).

Tuttavia, fedele ad una natura che gli viene riconosciuta fin da studente[42], è nella poesia 'pura' che Bouilhet persegue la sua ricerca di stile e di espressione, producendo le pagine più originali; quella mania per la perfezione, per la rotondità sapiente del verso che più di un critico gli rimprovera sulla scena, diventano aspetti salienti nelle due raccolte, *Festons et Astragales* (1859) e *Dernières chansons* (postuma, 1872). Se nel teatro deve trovare un onorevole compromesso fra il proprio canone artistico e l'accettabilità commerciale, nella pagina lirica Bouilhet può riversare una totale indipendenza di spirito; nella sua gratuità ed estraneità il preziosismo del verso segna un'opposizione alla sciatteria imposta dalla nascente società di massa, prefigurando l'atteggiamento dei parnassiani. Un'ulteriore presa di distanza è data dalla scelta dei temi, l'Oriente[43]

---

37 Dramma in cinque atti, debutta al Théâtre national de l'Odéon il 6 novembre 1856 e godrà di un'ottantina di repliche, nonostante il tema romantico (il sacrificio dell'eroina in una corte sorvegliata da Madame de Maintenon) abbia ormai fatto il suo tempo.

38 Portato sulle scene del Théâtre-Français il 22 settembre 1862, è un ennesimo dramma (in quattro atti) dello scontro tra amore e politica, nel quadro della Spagna di Filippo II.

39 Dramma in prosa, in cinque atti, dopo diversi arresti d'ordine pratico e censorio, vede la prima rappresentazione il 20 febbraio 1864 al Théâtre de la Porte Saint-Martin.

40 Dramma in cinque atti in cui Bouilhet fonde la precisa ricostruzione storica (congiura degli Ugonotti contro Francesco II) con forti motivi passionali. Dopo la prima all'Odéon il 29 ottobre 1866 l'opera conosce un tale successo da superare le cento rappresentazioni e da circolare in molte città; il favore del pubblico riguarda anche il testo a stampa, costringendo l'editore Michel Lévy a preparare rapidamente una seconda edizione.

41 Dramma in quattro atti, è messo in scena sempre all'Odéon il 6 gennaio 1872, con Sarah Bernhardt come protagonista; viene pubblicato nello stesso anno e in due edizioni da Michel Lévy, presso cui erano apparsi anche gli altri titoli. Si basa su un soggetto storico, ambientato nel periodo della Reggenza: principessa circassa, venduta all'ambasciatore francese di Costantinopoli, Aïssé (ca. 1694-1733) cresce alla corte di Francia dove si impone per bellezza, dignità (noto il rifiuto alle *avances* del duca di Orléans), raffinatezza letteraria (la pubblicazione delle sue lettere, nel 1787, viene curata da Voltaire).

42 «Ce poète pur qui méprisait la prose parce qu'il ne la trouvait pas de forme assez élevée, Bouilhet qui rêvait de ne parler qu'en vers et d'être suivi d'un joueur de flûte qui rythmerait la cadence de ses odes». Du Camp, *Souvenirs littéraires*, p. 288.

43 Sia il Medio Oriente che aveva respirato 'in diretta' attraverso le lettere di Flaubert e Du Camp, sia l'Oriente estremo: per dieci anni Bouilhet studia con passione il cinese e, oltre alle poesie contenute nelle *Dernières chansons*, medita a lungo un *Poème chinois* che avrebbe dovuto essere un'epopea del Celeste Impero.

e l'antico, fino a quell'opera di struggente modernità con cui si chiude la raccolta *Festons et astragales*: in *Les Fossiles*, dedicato ancora a Flaubert, seguiamo l'evoluzione del mondo e la storia dell'uomo in una chiave che è insieme positivistica e romantica: i dettagli della terra primigenia e dei primi esseri viventi sono immersi in un senso vertiginoso dello spazio e della storia («Sur l'aride plateau de ce désert immense/Les siècles désolés se suivent, en silence[44]»). Guardando al *De rerum natura* di Lucrezio, Bouilhet traduce nella precisione del linguaggio scientifico un respiro panteistico:

> Toute forme s'en va, rien ne périt, les choses
> Sont comme un sable mou, sous le reflux des causes!
> La matière mobile en proie au changement,
> Dans l'espace infini flotte éternellement[45].

Per Maupassant bastano queste due raccolte a collocare l'autore «au premier rang des vrais poètes de notre société»[46]. Ugualmente amico e ammiratore di Bouilhet, ma umanamente meno coinvolto di Maupassant, Emile Zola così ne disegna valore e limiti:

> C'était un artiste. Pour moi, ce mot seul le juge et le classe. Il était venu un peu tard, après la bataille gagnée du romantisme, lorsque le journal commençait à tuer le livre, si bien qu'il se trouvait tout dépaysé dans cette littérature courante, au milieu de ses confrères qui n'auraient pas échangé la moindre chiquenaude en faveur d'une belle œuvre. [...] Bouilhet, resté un disciple, continuait une époque morte. Il aurait dû naître vingt ans plus tôt. Venu après les colosses de 1830, il disparaît un peu à leur ombre. Je ne dis point que ce soit un talent de second ordre, car je sais trop ce qu'on entend par là. Je dis qu'il a mis d'autres refrains aux chansons de ses devanciers, qu'il n'a pas usé de l'espace ouvert devant lui, qu'il s'est condamné à etre éternellement comparé à ses maîtres[47].

«Bouilhet est venu trop tard et il est mort trop tôt»: è ancora Flaubert a sintetizzare il limbo in cui resta sospeso l'amico. La sua opera viene di volta in volta vista come ancora legata a clichés romantici, debitrice o epigona dei grandi protagonisti della stagione precedente, o allineata alla nascente corrente parnassiana. Benché anticipi un'estetica propria dei decenni successivi, non riesce a tracciare una strada con forza tale

---

44 *Œuvres de Louis Bouilhet*, Alphonse Lemerre, Paris 1891, p. 116.
45 Id., p. 129.
46 Guy de Maupassant, *Sur la mort de Louis Bouilhet*, in «Le Gaulois», 21 agosto 1882.
47 Emile Zola, «La Cloche», 12 aprile 1872.

da conferirgli il titolo pieno di precursore[48]. Sperimentando questo spaesamento cronologico, anche Flaubert, molto prima, aveva scritto:

> Nous sommes venus, nous autres, ou trop tôt ou trop tard. Nous aurons fait ce qu'il y a de plus difficile et de moins glorieux: la transition. Pour établir quelque chose de durable, il faut une base fixe; l'avenir nous tourmente et le passé nous retient[49].

Nascita di un 'poème antique'

«Il écrivait en [latin] presque aussi facilement qu'en français[50]» dice Flaubert a proposito del compagno di studi, con cui farà trio artistico insieme a Maxime Du Camp. Mentre i due più facoltosi amici percorrono i paesi del Mediterraneo alla ricerca di emozioni, suggestioni letterarie e umane, echi del passato, tracce archeologiche tangibili[51], Bouilhet avvia il suo viaggio erudito e creativo che lo condurrà a *Melænis*, trovando nell'esplorazione del mondo classico e nell'affinamento della versificazione il riscatto dall'usurante lavoro di istitutore. Gli amici, benché lontani e in movimento, seguono gli avanzamenti, apprezzano[52], commentano, suggeriscono; dal Cairo e da una lunga serie di altri indirizzi mediorientali, Flaubert si sofferma su singoli versi, sui personaggi, sulla struttura, sempre con entusiasmo tradotto in uno spettro di aggettivazione goliardicamente plurilinguistica. L'unica vera reazione negativa riguarda, come vedremo oltre, la conclusione.

Al rientro dal grand tour, Du Camp fonda la «Revue de Paris»[53] con l'ambizione di rivaleggiare con la storica «Revue des deux Mondes»; il

---

48 Anche se in un breve medaglione biografico tale merito gli sarà riconosciuto: «Véritable précurseur du Parnasse, Louis Bouilhet a le constant souci de la pureté de la forme, de la 'perfection'». Gérald Walsch, *Anthologie des poètes français contemporains*, Delagrave - Sijthoff, Paris-Leyde 1906, p. 171.

49 Lettera a Louis Bouilhet del 19 dicembre 1850, da Atene.

50 Bouilhet, *Dernières Chansons...*, p. 12.

51 Su incarico del Ministero della Pubblica Istruzione, tra il 1849 e il 1851 Maxime Du Camp segue una spedizione archeologica in Egitto, Nubia, Palestina e Siria.

52 «Bouilhet ne nous disait jamais un mot de politique, mais il nous envoyait les chants de Melœnis qu'il terminait, et cela nous plaisait davantage.» Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, I, Hachette, Paris 1892, p. 368.

53 Si tratta, in realtà, di una 'rifondazione' nella quale Du Camp è affiancato da Théophile Gautier e Louis de Cormenin. Nata nel 1798 e interrotta nel 1845, la testata era stata lo spazio pubblico per autori come Balzac, Musset, Mérimée; sarà di nuovo chiusa nel 1858 per disposizione governativa, dopo essere stata denunciata per «oltraggio ai costumi e alla religione», in seguito alla pubblicazione di *Madame Bovary*.

primo numero esce nell'ottobre del 1851[54] con una presentazione-manifesto, dal titolo *Liminaire*, di Théophile Gautier e con contributi dei massimi nomi della scena letteraria: Lamartine, Balzac, Banville. Il fascicolo di novembre prosegue la linea dei racconti esotici, rinforza la sezione di critica artistica (letteratura, teatro, pittura), aprendo però con un fondo imponente affidato a François Guizot: *Sur l'immortalité de l'âme* tratta qui solo dal punto di vista spirituale e filosofico un tema che altrove assume valenze sociali e politiche. Ma questo secondo numero è segnato da un gesto anomalo e coraggioso: l'inserimento non solo di un nome sconosciuto, quello di Bouilhet (azione del resto in linea con il principio dichiarato di promuovere i giovani talenti[55]), ma anche di un'opera che, con più di 2.900 versi disposti su 83 pagine, copre più di un terzo della rivista. Come scrive Du Camp, «Trois mille vers d'un coup, cela passa pour une imprudence, j'avoue que je ne m'en suis jamais repenti; lorsque un poème est beau, il importe peu qu'il soit long...»[56]. Un'imprudenza ben ricompensata: un estratto rilegato[57], datato ancora 1851, testimonia l'immediatezza e l'estensione del successo[58].

La dedica a Gustave Flaubert inaugura un gioco di rispecchiamento che troverà il suo momento di completa reciprocità nel numero del 1° ottobre 1856 della stessa rivista dove apparirà la prima parte di *Madame Bovary*, dedicata a Louis Bouilhet. Non va dimenticato che, se la gestazione di *Melænis* è seguita da Flaubert in modo partecipato e minuzioso, il soggetto del romanzo era stato suggerito da Bouilhet che, stroncata la prima versione de *La Tentation de Saint Antoine*, aveva in-

---

54 «Nous rêverions un romantisme, qu'on nous pardonne ce vieux mot, dégagé de toute imitation, une expansion de l'art moderne plus complète, une littérature moins faite avec des livres, plus sentie, plus vécue, pour ainsi dire, empreinte d'un cachet individuel, ne reculant pas devant l'introduction d'éléments nouveaux, même bizarre, cherchant la vérité au-delà du lieu commun où trop souvent l'on l'arrête, ayant les mêmes audaces que la science qui cherche toujours, osant interroger directement la nature, au lieu d'aller la consulter aux galeries, mêlant le lyrisme à l'observation pratique, et rendant à la fois le côté intérieur et le côté extérieur.» THÉOPHILE GAUTIER, *Liminaire*, in «La Revue de Paris», Paris octobre 1851, p. 9.

55 «La jeune génération littéraire trouvera dans la nouvelle *Revue de Paris* un milieu pour ses essais, ses fantaisies et ses hardiesses.» GAUTIER, *Liminaire*, p. 8.

56 MAXIME DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, II, Hachette, Paris 1892, p. 8.

57 Un fascicoletto in 8° uscito dalla stamperia Pillet fils ainé, Paris 1851.

58 Tra le opere apparse in questo numero, quella di Bouilhet sembra essere l'unica ad aver conosciuto questa subitanea seconda diffusione: Théophile Gautier pubblicherà *Les Aïssaoua* ('Scène d'Afrique', racconto di viaggio autobiografico) due anni dopo; Léon Gozlan farà uscire *Le Niagara* (altro racconto di viaggio) nel 1854.

dirizzato ad altro genere l'amico proponendogli di scrivere sul recente 'affaire Delamare': l'idea per quella che sarà *Madame Bovary* è quindi un intervento fondativo, prima tappa per Bouilhet in una vita di consulente discreto, ricercatore, rilettore[59]. Però in questo scorcio di 1851 tocca a lui dare alla luce l'opera prima, ambiziosa e già matura, seguita da pagine di autori come Nerval e Gautier. Il pubblico apprezza e *Melænis* spalanca al giovane provinciale le porte dell'ambiente letterario parigino, rendendolo quindi apripista, dal punto di vista del successo, e non gregario di Flaubert; grazie ai primi lavori teatrali e alla originalissima raccolta *Festons et astragales*, fino agli anni '60 il suo nome sarà più presente e riconosciuto nel mondo artistico che non quello del compagno.

Una chiave preziosa per inoltrarsi nel mondo letterario parigino è quella di Louise Colet, all'epoca in piena relazione amorosa con Flaubert. Con una controversa ma ormai consolidata reputazione di poetessa, Colet è una personalità nodale dei salotti della capitale; è nel suo quadro domestico frequentato da scrittori, giornalisti, musicisti che l'11 marzo 1852 si organizza una serata dedicata a *Melænis*, in cui la famosa attrice Edma Roger des Genettes declama il quarto canto[60], conferendo carne ed espressione ai versi stampati.

Nel 1852 l'editore Michel Lévy acquista per 400 franchi i diritti di pubblicazione, ma si dovranno aspettare altri 5 anni prima che il poema possa circolare in volume autonomo. Questo *décalage* produce un chiasmo letterario con l'uscita quasi contemporanea delle opere che porteranno fama e persecuzione perbenista ai rispettivi autori: accompagnata al nome di Flaubert, *Melænis* anticipa in chiave minore lo scandalo che alla fine del 1856 accompagnerà *Madame Bovary*[61]. L'erotismo pagano del 'conte romain' (questo il sottotitolo), insieme all'arditezza delle situazioni e ad esplicite irriverenze d'ordine etico e religioso non trascinano l'autore in tribunale, ma scatenano la riprovazione sociale in Normandia:

---

59 V. nota 11. Come *Melænis*, la stesura di *Madame Bovary* richiede tre anni durante i quali Bouilhet passa al setaccio pagina dopo pagina, dettando cambiamenti e alleggerimenti.

60 L'evento lascerà il segno in un sonetto di Bouilhet dedicato alla *belle lectrice* e poi, dal dicembre 1853, nel breve e clandestino legame con l'attrice, che favorirà l'avvicinamento dello schivo provinciale al mondo del teatro; mondo nel quale persevererà anche umanamente attraverso il successivo idillio con un'altra attrice, Marie Durey.

61 Pubblicato a puntate sulla «Revue de Paris» tra il 1° ottobre e il 15 dicembre; l'accusa di oscenità portata al romanzo costerà all'autore un processo nel gennaio successivo.

> La mère de Bouilhet et Cany tout entier se sont fâchés contre lui pour avoir écrit un livre immoral. Ça a fait scandale. On le regarde comme un homme d'esprit, mais perdu; c'est un paria. Si j'avais eu quelques doutes sur la valeur de l'œuvre et de l'homme, je ne les aurais plus. Cette consécration lui manquait. On ne peut en avoir de plus belles: être renié de sa famille et de son pays (c'est très sérieusement que je parle). Il y a des outrages qui vous vengent de tous les triomphes, des sifflets qui sont plus doux pour l'orgueil que des bravos. Le voilà donc pour sa biographie future, classé grand homme d'après toutes les règles de l'histoire[62].

Se questo ripudio bigotto per un poema 'immorale' e per il suo autore costituisce una nobile *consécration* agli occhi di Flaubert, non altrettanto facilmente è vissuto dal destinatario: timido, introverso e con un senso di sé fortemente critico, questi sente una responsabilità d'ordine materiale e sociale verso la famiglia di origine, incardinata in una provincia conservatrice e governata da una madre inflessibilmente cattolica e perbenista che mal aveva accettato il tradimento di Louis nei confronti della tradizione medica dei suoi padri. In mancanza di testimonianze più dirette, attraverso questa crisi familiare e la severa centralità di Madame Bouilhet riconosciamo l'origine autobiografica profonda di quel tema esplorato (ma in parte anche censurato) nelle opere teatrali a venire: quella «puissance terrible» del femminile di cui Melænis è la prima incarnazione.

Il mito dell'antichità

In un quaderno conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, insieme a diversi altri che testimoniano affinità di interessi e precoce creatività a quattro mani di Flaubert e Bouilhet[63], troviamo un abbozzo di saggio scritto nell'agosto del 1839. Con il titolo *Rome et les Césars*, ci restituisce in poche pagine lo sguardo che i due diciottenni portavano sulla Roma imperiale e che prefigura alcuni tratti dell'atteggiamento con cui Bouilhet la farà rivivere dieci anni dopo: l'ammirazione per la potenza militare e culturale, la ricerca di una diversa costellazione valoriale, il senso di organismo vivente e di un'epopea irripetibile, intrisa di spettacolarità, di eroismo, di spontaneità sensuale.

---

62 Lettera di Gustave Flaubert a Louise Colet del 16 gennaio 1852.

63 Tra i soggetti di opere teatrali affrontati insieme dai due adolescenti, troviamo, a partire dal 1836, una *Chronique normanne du Xème siècle* (maggio 1836), *Parisine*, *Pierrot au Sérail*, *Les deux Pirates*, *La Danse des Morts* (18 maggio 1838).

> [...] à travers le prisme que jette toujours une societé evanouie l'empire romain nous apparaît encore comme le plus monstrueux phénomène de la puissance des hommes. Après avoir (dans l'antiquité) conquis matériellement le monde, après l'avoir dominé par ses croyances, au Moyen-age, nous le retrouvons encore enseveli dans sa vieille poussière e murmurant son eternelle douleur[64].

Diciotto secoli di cristianesimo non hanno cancellato il passato pagano; né la fede eroica dei primi testimoni, né l'opulenza mondana del papato possono velare il prestigio imperiale:

> Le monde romain n'est pas mort! il vit en nous! il nous obsède de ses souvenirs et de sa gloire eternelle [...] Ses empereurs nous font oublier ses papes – ses artistes ses fidèles – l'art a plus de pouvoir que la foi, car la foi elle-meme a quelque chose d'artiste de theatral et de superbe. C'est que l'épopée des Césars est en effet le plus bel acte le plus somptueux le plus sanglant de cette longue tragédie que Rome a joué au monde [...].

Al momento eroico segue l'età della decadenza:

> [...] quand le monde fut conquis elle n'eut plus qu'à s'énivrer et à s'endormir gorgée de sang chaud de vin de voluptés, elle saute sur son or, elle chancelle et elle tomba epuisée. Nous ne savons rien de plus, de si terrible et de si monstrueux que les dernières heures de l'empire. C'est là le regne du crime, c'en est son apogée, sa gloire[65].

La fascinazione adolescenziale per un mondo ruvido e raffinato insieme, per questo culmine di civiltà entrato in una fase di cupa consunzione, riemerge nella scelta di Bouilhet di ambientare al tempo di Commodo la sua prima opera di grande respiro. Grandezza e potenza sono esemplificate dagli atti di crudeltà esibita a vari livelli: la violenza applaudita e la morte comminata nel circo a dispetto di ogni eroismo, il freddo cinismo dell'imperatore fissato nel gesto iconicamente intimidatorio con cui decapita il passero nella scena con l'edile, la distruttività della protagonista.

Melænis prende forma in un momento in cui l'interesse per i soggetti classici e in particolare per la romanità è in bilico tra esercizio accademico, pretesto estetico, supporto ideologico alla critica del presente.

---

64 Qui e nelle citazioni successive si mantengono nella trascrizione le imprecisioni ortografiche del manoscritto.

65 Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse* (2me série), XIXme s. XIII *Rome et les Césars*, Août 1839, Bibliothèque Nationale de France (consultabile su Gallica, http://gallica.bnf.fr/Search?lang=EN&ArianeWireIndex=index&q=Bouilhet&n=15&p=2&pageNumber=64).

Come il XVII secolo aveva dato veste monumentale alla passione classicistica del Rinascimento, accompagnando funzionalmente il processo di consolidamento della monarchia[66], l'Impero aveva seguito più o meno consapevolmente il modello trionfalistico del Re Sole, nutrendo la propria iconografia (dai simboli di regime alla moda) con i segni della romanità. Va sottolineato che nella soggettistica francese personaggi e miti greci ed ellenistici sono percentualmente dominanti rispetto a quelli della storia propriamente romana; se con *Le serment des Horaces* David attualizza simbolicamente e scenograficamente le virtù repubblicane e se vengono facilmente alla mente analoghi esempi di proiezione del presente nella fissità eroica del passato, in realtà Roma tra '700 e '800 è soggetto o sfondo meno significativo di altri; soprattutto nel corso del XIX secolo, quando, accanto alle prevalenti ambientazioni esotiche o medievali, la storia antica si declina piuttosto come ricerca di radici riscattando l'oblio dei vinti. Ecco quindi l'emergere di temi celtici catalizzati dalla figura di Velleda[67], la mitica sacerdotessa e profetessa germanica istigatrice della rivolta dei Batavi contro Vespasiano[68].

Una corrente filoellenica era maturata nel cuore stesso del romanticismo letterario, spesso coniugata con l'adesione ad ideali dell'attualità; come avviene nel grande affresco drammatico *Héléna* (scritto intorno al 1820) dove, sotto l'eponimo omerico, Alfred de Vigny mette in scena la Grecia in lotta per la libertà. Degli stessi anni (1823) è *La mort de Socrate* di Lamartine dove sia l'ambientazione appena accennata che il prota-

---

66 Nel romanzo di M.lle de Scudéry come nel teatro di Corneille e Racine, a partire dagli anni '40 si era affermata la tendenza ad inserire caratteri eroici e nobilissimi sentimenti in un contesto antico. Con l'esaltazione delle virtù guerriere e civili (vedi l'accento posto sulla fedeltà e la magnanimità, dal *Cinna* di Corneille alla longevissima *Clemenza di Tito*), la distanza temporale, anzi lo sfondo atemporale, permette un'operazione più compromettente: l'emersione e lo smascheramento delle trame e degli abissi emotivi dove si intrecciano passione amorosa e perseguimento del potere.

67 Eroina del romanzo *Les Martyrs* (1809), Chateaubriand la rappresenta soprattutto come donna innamorata e respinta che, per dolore e indignazione, si suicida tagliandosi la gola: storia antica e vicenda amorosa si mescolano al tema dell'incontro tragico tra due culture (la druidessa e il cristiano). La pittura riprenderà con forza il soggetto: nel 1852 Alexandre Cabanel la rappresenta fosca e sensualmente ieratica con le insegne celtiche dell'arpa e del falcetto dorato. Verso fine secolo è protagonista di una *scène lyrique* di Camille Erlanger (1888).

68 Prima ancora di diventare simbolo dello spirito di revanche post 1870, la figura di Vercingétorix aveva cominciato a diventare perno di uno spirito nazionale a partire dalla *Histoire des Gaulois depuis les temps les plus reculés*, pubblicata da Amédée Thierry nel 1828.

gonista sono sfondo per un contenuto religioso-filosofico esplicitato fin dalla similitudine iniziale: «Ainsi l'homme, exilé du champ de ses aïeux, / Part avant que l'aurore ait éclairé les cieux!»[69].

Tra gli anni '30 e '50 allusioni al mondo classico emergono in varie forme, in letteratura come nelle arti figurative. Anche senza considerare i lavori accademici o le riproduzioni da atelier, a partire dagli anni '40 negli artisti più rappresentativi il passato mitico prima ancora che storico è invocato come speranza per una palingenesi. Da qui la nostalgia allucinata di Nerval che in *Delfica* esclama:

> Il reviendront, ces dieux que tu pleures toujours!
> Le temps va ramener l'ordre des anciens jours;
> La terre a tressailli d'un souffle prophétique...[70].

Al pari dell'esotico, l'antichità ritorna come antidoto alle miserie opponendo il suo fascino alla deludente realtà contemporanea del presente: la grandezza *d'antan* è un miraggio, ma anche qualcosa che, pur dimenticato, resta inscritto nella contemporaneità. Con i suoi *Poèmes antiques* e l'esplicita ispirazione a Teocrito e Anacreonte, Leconte de Lisle presenta una nuova estetica, la presa di distanza dal romanticismo alla Lamartine e Musset; nonostante l'insoddisfazione per un ritorno al passato che non vale a sanare la decadenza dell'oggi, il valore simbolico del mito greco si estende a concetti universali e attuali. Notiamo che i *Poèmes antiques* escono nel 1852, pochi mesi dopo la pubblicazione di *Melænis*: l'ideologico impegno per lo studio e la traduzione dei classici rilanciato da Leconte de Lisle aveva già trovato nell'erudizione creativa di Louis Bouilhet una realizzazione compiuta.

Qualche anno dopo, dedicandosi al suo famoso *étude antique*, Flaubert stabilisce esplicitamente il parallelo tra il proprio tempo e altre specifiche epoche storiche; decretando la morte (o quanto meno l'agonia) dell'Ancien Régime e del cristianesimo, in *Salammbô* denuncia l'iniquità contemporanea e la necessità per l'arte e per l'umanità di guardare al passato antico, classico o barbarico. Anche in questo possiamo assegnare a Bouilhet un ruolo anticipatore: l'argomento passionale è immerso in una puntigliosa ricostruzione d'ambiente in cui sono esaltate le contraddizioni di una raffinata civiltà tutta percorsa da elementi primordiali (le scene con la maga Staphyla), decadenti (l'estenuata dovizia convi-

---

69 ALPHONSE DE LAMARTINE, *Premières méditations poétiques; La mort de Socrate*, Hachette, Paris 1876, p. 321.

70 GÉRARD DE NERVAL, *Sylvie*, *Les Chimères*, Aurélia, Bordas, Paris 1967, p. 88.

viale, la perversione di Commodo), barbarici (il mondo gladiatorio e militare copiosamente alimentati dalle periferie dell'Impero).

Melænis è un'opera lineare e complessa al tempo stesso: una lunga narrazione in cui, seguendo soprattutto i movimenti materiali e psicologico-esistenziali del protagonista maschile, ci troviamo in situazioni fortemente caratterizzate della Roma imperiale (personaggi, pratiche, luoghi, rapporti interpersonali).

Riferendosi ad altre opere, proprie e altrui, Bouilhet espone la propria estetica per cui l'ambiente storico e geografico deve essere sì accuratamente descritto, vivace, realistico, ma in fondo è destinato a restare cornice, contenitore professionalmente ben costruito di una storia di passioni e di relazioni, che siano d'amore o di potere. In *Melænis* Roma assolve certamente questo compito, ma è anche qualcosa di più che un *décor*. Fin dalle prime strofe la città eterna e l'Italia sono associate alla sensualità:

La faute en est peut-être au soleil d'Italie,
Aux parfums inconnus qui, sur le Tibre épars,
Avec le vent du soir montent au Champ de Mars;
Mais il faudrait plutôt s'en prendre à la folie
Qui veut que, chaque jour, notre ville s'oublie,
Comme une courtisane, aux débauches des arts! (I, 13-18)

Si intrecciano qui diversi aspetti della poetica di Bouilhet: un 'altrove' spazio-temporale, la trasfigurazione antropomorfica, il gusto della citazione erudita, l'attualizzazione. L'Italia è vagheggiata come 'luogo di natura', terra del sole e del piacere, meta prossima e già esotica di quei *grands tours* che la condizione economica permetteva a Bouilhet solo per interposta persona di amici e di letteratura; l'autore la evoca con efficace capacità immedesimante, riuscendo con un gesto a tracciare il contesto e ad anticipare il carattere sensuale che innerva tutta l'opera. Apparentemente gratuito, l'inserimento in questo preludio evocativo di un personaggio-citazione, Bathylle[71] («Sans doute il est bien doux de voir danser Bathylle, / Aux sons entrecoupés des flûtes de Sicile[72]»)

---

[71] Attore alessandrino, attivo a Roma al tempo di Augusto; schiavo di Mecenate, era stato da questi liberato. In *Festons et astragales* si trova *Le danseur Bathylle*, una lirica in sestine analoghe a quelle di Melænis: nel giro di pochi versi l'amore segreto di una matrona per «Bathylle qui s'envole, et qui glisse, et qui fuit» fa emergere una civiltà complessa e ambigua in cui si agitano arte, magia, sensualità bisessuale, diversi portati culturali (Roma, Grecia, Caldea, Gallia).

[72] Canto I, 19-20.

provoca un corto circuito di cui si comprende la portata solo nel corso dell'opera: la lieve incongruenza storica è ampiamente compensata dal carattere evocato, visto che l'attore aveva legato la propria fama a ruoli satirici e sensuali; e questi tratti (leggerezza, erotismo, spirito arguto e dissacrante) bilanceranno nel poema il dramma dell'attrazione fatale. Bathylle è danzatore, e con la danza l'etera Melænis ammalia i due uomini del suo destino. Infine Bathylle, primo personaggio subito congedato, è anche il segno di un atteggiamento per cui autori e personaggi storici abitano la narrazione («Caton n'avait pas tort») non come modelli o autorità astoriche, ma come soggetti contemporanei che attraggono il lettore in una dimensione di esperienza diretta.

Fedeltà storica, gusto per l'apparato scenografico, scrupolo per il dettaglio che scivola in lunghe digressioni: *Melænis* è una grande macchina teatrale da cui spesso la protagonista scompare, lasciandoci il dubbio che il cuore del poema sia altrove. Passiamo attraverso gli ambienti e le specie umane più varie, in un'alternanza di macabro e di superbo: vie nobili e quartieri turpi che convivono nella stessa città eterna, l'antro della maga Staphyla

> De bizarres contours, des formes inconnues
> Rampent confusément sur les murailles nues:
> Squelettes grimaçants qui se donnent la main,
> Poignards ensanglantés, cyprès, coupes d'airain,
> Plantes aux sucs mortels de Colchyde venues,
> Et le jaune safran et le pâle cumin. (I, 145-150)

la taverna dell'incontro fatale tra Paulus e Melænis

> Paulus suivit son guide au fond d'un réduit sombre,
> Où les lampes mouraient en pétillant dans l'ombre,
> Où, sur les lits épars, pêle-mêle étendus,
> Hommes, femmes, enfants tordaient leurs membres nus; (I, 247-250)

il circo con i suoi fasti e i suoi drammi, le terme e la loro ritualità, il palazzo imperiale, la tipologia umana che anima i banchetti. Bouilhet costruisce la sua sceneggiatura con preciso impegno documentario, quasi seguendo un programma esplorativo degli elementi caratterizzanti il periodo storico scelto e moltiplicando i personaggi per coprire i ruoli stereotipici di questo gran teatro. Nella Roma di fine secondo secolo, sotto il regno di un imperatore rimasto famoso per la passione gladiatoria e i comportamenti scandalosi anche per una società a tutto avvezza, non a caso il protagonista maschile 'si fa gladiatore' e ascende socialmente grazie al trionfo nel circo. Con l'ingresso di Paulus nella società

dei combattenti entriamo anche noi nella molteplicità etnica che rinsangua il decadente impero: il Sannita, il Trace,

> Stratophanès le Grec, Glaphyre le Germain,
> Hégon, qui vint un jour du pays de la Gaule,
> Et sait vider d'un trait une amphore de vin,
> le nègre Labrax dont la matrone est folle, (III, 254-257)

e in quella specialistica del mondo circense che Bouilhet passa in rassegna con la consueta erudizione[73]: l'andabate dall'elmo chiuso, il mirmillone svelto, il lanario, il reziario, il secutore. Ma quando Paulus subentra a Mirax come campione di Cesare, è al cavaliere nero senza insegne che pensa l'autore, Ivanhoe o Lancelot:

> C'était un inconnu. La paupière baissée,
> Il semblait éviter les regards curieux.
> Six fois le croc de fer s'abattit sur l'arène,
> Six fois le cri d'adieu salua l'empereur, (III, 703-706)

Vediamo qui uno dei molti esempi di stratificazione culturale: Bouilhet ricrea la scena antica con cesello quasi maniacale e ricalca espressioni epiche («Six fois...»); ma attraverso una sorta di sincretismo, tiene insieme echi storici e letterari apparentemente incongrui, così come molto cinema applica a qualsiasi contesto *clichés* senza tempo.

La drammaturgia precedente e successiva avrebbe richiesto di completare il quadro con la presenza dei cristiani, ovviamente perseguitati e martiri. Ma nell'assenza totale del tema dobbiamo riconoscere sia lo spirito laico (anti-lamartiniano) di Bouilhet, sia, ancora una volta, la fedeltà storica, avendo Commodo praticato una politica di tolleranza ispiratagli dalla concubina più influente[74]. Motivazioni confermate dal fatto che lungo i 2970 versi l'unica occorrenza della parola 'cristiano' si trova al penultimo, associata all'antagonista di Melænis che forse non a caso porta il nome dell'amante di Commodo. Bouilhet rimarca la sua estraneità ideologica rispetto al dato religioso, inserendo l'accenno come in parentesi, di sfuggita, associandolo alla figura più debole nel gioco del contrappasso con il quale, prima del sipario, fa sfilare tutti i perso-

---

73 Grazie a Maxime Du Camp, Bouilhet conosceva il *De Gladiatoribus* di Justus Lipsius, di cui aveva fatto una lettura ad alta voce, suscitando la fantasia storicistica di Flaubert e dello stesso Du Camp.

74 Dalle biografie poco concordi su Commodo, sembra emergere che le simpatie verso la nuova religione della liberta Marcia abbiano determinato un periodo di tranquillità per la comunità cristiana, con conseguenti vantaggi e spazio ad attività di proselitismo.

naggi. Quasi scivolato incongruamente all'interno di una strofa gastronomica che narra il destino del buffone («Le bouffon se noya dans la marmite pleine, / un soir qu'à la cuisine il volait un bouillon») e dell'edile morto per indigestione, il termine *chrétienne* si lega per rima alla «sauce troyenne» e alla «marmite pleine», costruendo così in anticlimax un finale esplicitamente antiromantico.

La storia e i personaggi

Nonostante la funzione eponima di Melænis, il poema è sì la storia di un amore e di una personalità votati a sorte tragica (rivisitazione di un topos classico e melodrammatico), ma l'individuazione psicologica e lo spazio drammaturgico dato agli altri personaggi, sia comprimari che secondari, portano a considerare l'opera come un campo di forze che ondeggia dall'estremismo oscuro della protagonista alla dimensione di commedia umana su sfondo storico.

L'autore stesso ci avverte fin dai versi d'apertura: l'eroe della vicenda è Paulus, il giovane retore fascinoso per aspetto e abilità discorsiva, ambizioso e leggero, innamorato non a caso dell'unico mito possibile in un mondo spogliato di idealità: una giovane a lui proibita per censo e rango.

De tous ceux qui jamais ont promené dans Rome,
Du quartier de Suburre au mont Capitolin,
Le cothurne à la grecque et la toge de lin,
Le plus beau fut Paulus ; c'est ainsi que se nomme
Le héros de ces vers, et je vous dirai comme
Il fut d'un sénateur le produit clandestin. (I, 1-6)

Prima di passare in rapida rassegna il cast di questo dramma 'non rappresentativo' è d'obbligo una sintesi della storia. Siamo nella Roma del II secolo d.C., al tempo dell'imperatore Lucio Aurelio Commodo. Si entra subito in *medias res* con la presentazione fisica, psicologica, familiare, sociale del protagonista maschile che, facendoci percorrere le strade della Suburra, ci conduce ad un personaggio chiave della vicenda, la maga Staphyla: ritenuta allevatrice di Paulus, solo alla fine costei si rivelerà sua madre naturale, diventando postuma dea ex-machina nella vicenda; l'antro che le è dimora ci si apre con un concentrato di fantasia ottocentesca dell'orrido, aggiungendo al mosaico dell'opera un elemento grottesco e arcaico.

È sempre seguendo Paulus per le strade di una Roma notturna e

prosaicamente inquietante che arriviamo alla taverna malfamata dove la bella Melænis con canto, danza e sonar di sistri seduce rapidamente il protagonista.

> Ils montèrent tous deux le long du mur noirci.
> Melænis demeurait à la troisième échelle.
> Paulus avait vingt ans, Melænis était belle. (I, 334-336)

Passa la notte, e Paulus riprende la via: Melænis è stata il conforto di un momento, ma è ad un'altra che lui ambisce. Durante un banchetto nella villa del padre di lei, il potente edile Marcius, il giovane si apparta nel giardino per una scena d'amore con Marcia. Scoperto e scacciato dai servi dell'edile, Paulus si dà alla fuga. Se Melænis soffre, il retore è disperato; sfugge al suicidio grazie all'incontro con il gladiatore Mirax, che, presentandogli le affinità tra la lotta con le armi e quella con le parole, nonché i vantaggi della fama circense, lo convince ad una nuova vita: dal foro, all'arena. Qui Paulus ha tale successo da diventare il beniamino del pubblico e dell'imperatore Commodo che, a ricompensa di un epico combattimento, costringerà il riluttante Marcius al matrimonio fra i due giovani.

Mentre, euforico per gli onori e la prossima felicità, ancora una volta Paulus percorre l'Urbe, Melænis gli si accosta tentando la riconquista; al rifiuto sdegnoso di lui la giovane avvia un processo di vendetta che si rivelerà autodistruttivo: se in una taverna era nato il suo amore, in un altrettanto squallido ambiente trova un vendicatore. Sommando topos a topos, promette se stessa al legionario Pantabolus e ne ottiene l'impegno ad uccidere il traditore. Per doppia sicurezza, cerca da Staphyla un filtro d'amore e di morte ed è nell'antro della vecchia che Melænis ne raccoglie *in limine mortis* il segreto, apprendendo così che Paulus è il figlio di una sua antica relazione con Marcius. La nostra eroina può quindi correre alla cerimonia e annullarla con la rivelazione dell'incombente incesto, soccorrendo quindi l'affranto Paulus che, con una sterzata decisamente debole, si dispone a questa consolazione. Ma, proprio nel momento dell'abbandono amoroso, la vendetta dimenticata colpisce entrambi:

> Mais tout à coup, le bruit d'un pas retentissant
> Frappa l'ombre, un fer nu brilla près d'un visage.
> «A moi! Je suis blessé! ...» dit Paulus frémissant.
> Puis il tomba d'un bloc, sans parler davantage,
> Et la danseuse vit, aux lueurs de l'orage,
> Un soldat qui fuyait, avec son glaive en sang! (V, 379- 384)

Prima di avvicinare Melænis ci si permetta di presentare le altre figure di questa azione, definendo così il contesto relazionale della protagonista, outsider per molti aspetti, ma soprattutto per psicologia primitiva e monolitica, per oltranza amorosa che la tiene estranea e irriducibile al mondo eticamente ed emozionalmente lassista nel quale gioca.

Il retore-gladiatore. Con questa doppia incarnazione Paulus accoglie in sé un concentrato culturale di opposti; quando alla domanda di Melænis («Dit-on, quand tu parais: c'est un gladiateur?»[75]) risponde con orgoglio: «Je sais tuer aussi, dit-il, je suis rhéteur!»[76], esibisce la consapevolezza della contiguità tra le due arti. E così, attraverso l'ignaro protagonista, Bouilhet anticipa lo sviluppo successivo.

Sotto il profilo emotivo Paulus è personaggio deludente: opportunista e ondivago, all'offerta totale di Melænis si compromette con un «Je t'aime!» che dimentica all'alba; approfitta dell'ospitalità di Marcius per completare la seduzione della figlia di cui l'ossessionano bellezza e status; sfumato il matrimonio, ritorna alla malia di Melænis. Se per prestanza e bellezza è il partner destinato al fascino di Melænis, moralmente ne è agli antipodi:

> Mais Paulus n'était pas de ces âmes trempées
> Dans les ondes du Styx, âmes enveloppées
> D'un bouclier d'airain; toutes les passions
> Avaient prise sur lui, de la tête aux talons;
> Et, dans son cœur mobile, ainsi que des épées,
> Se heurtaient les amours et les ambitions. (IV, 37-42)

Con questi versi si cancella l'ipotesi che una parabola di maturazione sia avvenuta nel passaggio dal vacuo gioco della parola (un illusionismo tanto prossimo alla magia mercenaria di Staphyla che entrambi, consci della loro arte manipolatoria, possono guardarsi in pubblico «sans rire et sans baisser les yeux»[77]) al mestiere delle armi. La scelta, resa con un distico morbido e fulminante insieme,

> Paulus suivit Mirax, prenant un moyen terme
> Entre vivre et mourir, en vrai logicien. (III, 217-218)

è ancora una volta sotto il segno della convenienza, non della conversione. Entrato nella famiglia gladiatoria, Paulus ne assume pienamente

---

75 Canto I, v. 304.
76 Canto I, v. 306.
77 Canto I, v. 90.

le virtù di destrezza e temerarietà, assorbendo i tratti magistrali di Mirax, in particolare

> la vertu singulière
> De fixer son regard, sans baisser la paupière,
> Et de tenir son souffle aussi bien qu'un plongeur. (III, 241-243)

Ma alla prodezza che lo catapulta nella sfera dell'eroismo urbano e poi della protezione imperiale, non corrisponde un'evoluzione spirituale; Bouilhet tiene a non illuderci illustrando subito i veri vantaggi goduti da Paulus

> Cette vie, après tout, convenait au rhéteur.
> Pour vous peindre en trois mots son régime ordinaire:
> Il buvait et mangeait comme un gladiateur. (III, 244-246)

Senza un residuo di riconoscenza o considerazione, scandalizza il vecchio maestro di retorica equiparando combattimento nel circo e argomentazione nel foro:

> L'escrime est, après tout, la sœur de l'éloquence;
> Qu'on manie une phrase ou qu'on tourne un poignard,
> C'est de la rhétorique, ô maître, et c'est de l'art;
> Epée ou preuve en main, on recule, on avance;
> Parer ou réfuter, quelle est la différence?[78] (IV, 487-491)

e conferendo anzi alla prima un primato indiscutibile, come strada maestra per profittare delle gioie sensibili:

> La gloire que j'envie,
> C'est le vin! C'est l'amour! Et la joyeuse vie!
> L'autre n'est qu'un son creux sur le tombeau d'un mort! (IV, 495-497)

Quando, a nozze sfumate, si allontana per la seconda volta dalla casa di Marcia sfogliando le immagini di un amore irrevocabilmente perduto, potremmo lasciarci prendere dal suo lamento solitario e considerarlo vittima nobile del destino; ma il verso «Que faire maintenant de

---

78 Inevitabile l'associazione con Rigoletto/Triboulet: «Io la lingua, egli ha il pugnal/ Une langue acérée, une lame pointue»; e l'analogia diventa ancora più patente con il progetto assassino che si rivolge contro il protagonista. *Le roi s'amuse* di Victor Hugo, rappresentato il 22 novembre del 1832 alla Comédie-Française e immediatamente sequestrato dalle scene dove ritornerà solo mezzo secolo dopo, circolava attraverso varie edizioni fin dallo stesso 1832. La trasposizione verdiana, *Rigoletto*, precede *Melænis* di qualche mese (11 marzo 1851, alla Fenice di Venezia).

ce cœur plein d'amour?»[79] trova una risposta piuttosto pronta di fronte all'offrirsi di Melænis. La nostra immedesimazione vacilla e l'epilogo drammatico della scena emoziona non tanto per l'eroe colpito quanto per il rovesciamento fulmineo del clima e la fissità a cui l'autore abbandona i due protagonisti.

La maga. Nella sua apparente perifericità (confinata nel suo antro, compare solo in due lunghe sequenze nel 1° e nel 4° canto) Staphyla è il cardine del poema, colei che detiene conoscenza e segreti della magia nera ma anche i propri e quelli del protagonista. Bouilhet la fa entrare in scena con una potenza che è insieme ctonia e stereotipica:

> Et la vieille apparut une torche à la main;
> Ses cheveux, çà et là, flottaient sur ses traits pâles,
> Une tunique noire enveloppait son sein,
> Et, sur son bras livide, un serpent en spirales
> Se tordait (I, 111-115)

Non bastasse l'illustrazione, il senso di un essere in bilico tra due mondi è esplicitato dal chiasmo dei due versi su cui si conclude il ritratto:

> – Terre, il est des vivants dont la vie est passée!
> Tombeaux, vous n'avez pas tout le peuple des morts! (I, 137-138)

Alla persona corrisponde lo studio d'ambiente, insistito nei tratti macabri, infernali, che ritorneranno nel quarto canto, corrispondendo all'angoscia e alla determinazione omicida di Melænis. L'immagine grottesca, profusa di dettagli sordidi e preziosi

> L'eau lustrale frissonne en son vase d'albâtre,
> Le serpent se tortille (I, 154-155)

di questa negromanzia senza tempo deve avere molto captato i contemporanei; il pittore Alfred Charles Foulongne[80], compagno di studi di Bouilhet e di Flaubert al Collège Royal di Rouen, la sceglie come soggetto del suo *Melænis et la sorcière Staphyte* (sic)[81], uno dei tre dipinti

---

79 Canto V, v. 321.

80 Alfred Charles Foulongne (Rouen, 1821 - Paris, 1897) fu allievo di Paul Delaroche e di Charles Gleyre e quindi esposto ad influenze insieme romantiche e presimboliste. Docente all'Ecole nationale des arts décoratifs di Parigi, fu apprezzato paesaggista (soggetti dell'Auvergne, della Normandia, della regione parigina, con inserimento anche di figure del mondo favolistico). Sue opere si trovano in diversi musei francesi; di particolare interesse *Un enterrement à la Trappe*, 1857 che riprende a pochi anni di distanza il soggetto di Courbet.

81 Recensendo il quadro, Jules Verne ricorda che il soggetto è preso dalla «belle

esposti al Salon del 1857, nello stesso anno della pubblicazione rilegata del poema.

Ma Bouilhet riscatta quello che rischia di ridursi ad un esercizio di stile, stabilendo una corrispondenza tra ambientazione e interiorità:

> Hélas! Son cœur aussi, retraite ténébreuse,
> Dans ses mille recoins, voit ramper, loin du jour,
> Tout un monde hideux qui grouille en son séjour,
> Rêves morts, noirs pensers, vengeance tortueuse; (I, 158-161)

Staphyla non è una caricatura di genere, o non è soltanto questo; pur nella descrizione sinistra e grottesca, Bouilhet la umanizza con gli indizi di un passato sventurato

> Quelque poids effrayant, amour, haine ou remords
> Avant l'âge, sans doute, avait usé son corps,
> Et ployé sans retour sa jeunesse brisée (I, 134-136)

e soprattutto la trasfigura nell'amore per Paulus

> le front de Staphyla
> Resplendit tout à coup, quand Paulus lui parla. (I, 125-126)

ribadito poco oltre:

> Staphyle souriait, et respirant à peine,
> L'entourait tout entier d'un regard de ses yeux. (I, 167-168)

Il personaggio della maga non si esaurisce nella sua funzione narrativa, ma diventa proiezione di una civiltà contraddittoria: l'oscura relazione con l'edile, l'inurbamento dalla Campania per l'educazione del dodicenne Paulus, la professione esercitata con lucro e cosciente mistificazione le conferiscono una individualità paradigmatica.

L'EDILE. Nella asimmetria amorosa della storia il ruolo dell'antagonista maschile è rivestito da Marcius, il cui potere, più volte sottolineato, è rappresentato nella scena del banchetto, attraverso la descrizione doviziosa di quanto passa nelle sue cucine e sulla sua tavola frequentata da una corte di retori, filosofi, parassiti, buffoni. Ricco e collerico, sarà

épopée de M. Louis Bouilhet» e ci fa intuire una resa iperrealistica da parte del pittore: «nous n'aimons pas les contorsions disgracieuses des personnages, et il ne nous paraît pas absolument nécessaire d'être désossé pour prédire l'avenir». JULES VERNE, *Salon de 1857*, in www.scribd.com/doc/6509469/Jules-Verne-Salon-1857-version-complete-et-revisee-de-Volker-Dehs.

per tre volte vittima di contrappasso: insoddisfatto il bisogno di vendetta per l'oltraggio subito da Paulus («On boit mon vin de Crète, et, pour dessert, on prend / Ma fille!»[82]), sarà umiliato e beffato da Commodo che gli impone l'indesiderato genero con una violenza che per essere simbolica non è meno terribile, prova dell'aleatorietà del favore imperiale e di ogni status mondano. L'ultimo colpo gli è assestato dalla scoperta di una paternità che, mentre lo salva da nozze mal subite, vira un già provato stato emotivo (nelle veci di madre stava versando lacrime sulla figlia in partenza) in una doppia commozione: il rimpianto per il passato con Staphyla, che qui trova per un attimo la forma insospettata della gioventù desiderabile, e l'orgoglio di un figlio dalle conclamate virtù virili.

«Dieux! fit l'édile en pleurs, ma jeunesse lointaine
Accourt comme un fantôme au-devant de mes pas!
Je comprends maintenant ma haine et ma tendresse.
[...] Le sang ne connaît pas de modération,
Et je fus tour à tour, pardonne à ma faiblesse,
Ton père par l'amour et par l'aversion!...» (V, 263-270)

Consapevole del tasso di improbabilità fattuale e psicologica della scena, Bouilhet ne prende subito le distanze con un commento ironico dove si intrecciano l'elemento sociale e la pennellata realistica:

Les gens qui soupent bien ont l'âme épanouie,
Rien n'est tendre et naïf comme un buveur joyeux:
Ce fut, sur ma parole! un tableau curieux
De voir le gros coupable, à la face élargie,
Ainsi qu'un jouvenceau tomber dans l'élégie
Et se meurtrir le sein pour un crime amoureux. (V, 271-276)

All'edile è assegnato il poco invidiabile ruolo di chiudere la carrellata finale con un ultimo verso che, grazie alla voluta rozzezza dell'espressione, mette un marchio definitivo sia al carattere farsesco del personaggio che al tono disincantato del poema: «Marcius? – il creva d'une indigestion»[83].

L'ALTRA. Coerentemente, nella trasposizione operistica Marcia sarà un personaggio muto: necessaria per il dramma, è un carattere sbiadito di fronte alla maestosità *borderline* di Melænis. Unigenita di potente

[82] Canto II, vv. 500-501.
[83] Canto V, v. 408.

famiglia, ne conosciamo la bellezza dalle iperboli di Paulus e ne misuriamo la vacuità attraverso la propria ammissione nei pochissimi versi che costituiscono la sua parte:

Je ne suis qu'une femme et j'en ai la faiblesse!
Car il me faut, vois-tu, pour que mon cœur chancelle,
Celui qu'un peuple adore et qu'il montre du doigt,
L'homme qu'on applaudit et qui, bien mieux qu'un roi,
De toutes les beautés peut choisir la plus belle! (II, 454-458)

Il suo ideale è dunque il personaggio acclamato che la esalti nel suo primato di bellezza; e, dopo una pausa, con «D'ailleurs, je t'aime encor pour tes grands yeux»[84] Bouilhet aggiunge un tocco da collegiale al già scarso spessore del personaggio, confermandola compagna perfetta per il fatuo Paulus quanto ad orizzonte valoriale. Nell'ultima scena largo spazio è dato alla descrizione della sua *mise* nuziale, ma l'unica battuta che l'autore le affida riguarda il dispiacere di separarsi dal buffone («Quand je t'aurai perdu, qui donc me fera rire?»[85]); e nella scena madre della rivelazione portata da Melænis, unica eloquenza sarà la sua immobilità:

Et Marcia, sans voix comme sans mouvement,
Egalait en pâleur sa robe nuptiale. (V, 280-281)

A posteriori tuttavia la giovane si riscatta: circondata dalle fini poco edificanti degli altri personaggi, nel corteo che sfila a conclusione del poema è a lei che, sia pure con probabile sarcasmo anticlericale, si associa il tema mancante della cristianità: «Marcia? - le bruit court qu'elle se fit chrétienne»[86].

Il gladiatore barbaro. Sacrificato come altre figure minori nel libretto zandonaiano, Mirax merita un'attenzione non superficiale. Se Staphyla ci appare nella fissità iconica di pitonessa, il gladiatore si annuncia con il risuonare dei colpi e delle grida del suo solitario allenamento, presentandosi a noi e al tormentato Paulus come immagine del movimento e della caparbietà combattiva:

Un homme, à quelques pas, d'un costume assez riche,
S'escrimait contre un arbre,
[...]

84 Canto II, v. 460.
85 Canto V, v. 169.
86 Canto V, v. 407.

Quoique maigre, il avait les membres bien tournés,
L'œil fixe, le pied leste, et portait un pois chiche,
Tout comme Cicéron, au beau milieu du nez ;
[...]
Il avait à l'oreille un anneau magnifique;
Sa toge suspendue ondulait à l'écart. (III, 133-144)

Mirax è funzionale all'avatar di Paulus; lo convince a non cedere al suicidio («J'ai la corde ou le Tibre, et je suis incertain!»[87], gli aveva confessato il retore, inseguito dalla furia dell'edile) e a reinventarsi la vita, abbracciando la nobile arte del gladio. Gli diventa maestro, ma in modo contrario al retore Polydamas: laddove questi è una figura sterile che gioca in punta di formalità fino a morirne, Mirax propone una filosofia di vita intessuta di ideali e di concretezza:

Il faut donner à l'âme une large ouverture,
Qu'elle parte d'un bond, comme un aigle puissant.
Jeune homme, dit Mirax superbe et frémissant,
Il faut jusqu'à la fin respecter sa nature; (III, 169-172)

Che fra le tante genti possibili Bouilhet scelga per campione positivo un suo remoto antenato non stupisce e ricorda l'interesse ottocentesco a dare protagonismo agli antichi popoli germanici. Più interessante è l'accenno alla verruca in mezzo al naso: accreditando al dettaglio qualcosa più di un vezzo descrittivo, possiamo pensare che il valore oratorio di cui Cicerone è epitome si rifletta nel valore del combattente, facendo doppiamente diminuire il profilo del retore fatuo e lamentoso. Mirax è un gladiatore e un barbaro: all'estremo inferiore della piramide sociale e palesemente 'altro', incarna due elementi identitari che si oppongono alla romanità in senso classico. Ma è lui il portatore delle virtù più alte: coraggio, senso dell'onore, dignità ne fanno una figura compatta e autorevole più di ogni altro potente o sapiente di questa storia. La specularità con Melænis è evidente: la nascita allogena, la condizione fuoricasta unita tuttavia ad un forte riconoscimento sociale (per valore l'uno, per charme l'altra), una dimensione etica e tipologica a diverso titolo esemplare. Diversamente da Melænis la sua coerenza, altissima, è consapevole e senza cieca unilateralità: compito del gladiatore è combattere e suo destino morire, ma in questo mondo brutale non esclude l'esperienza sensuale («Sais-tu la frénésie et toutes les tendresses/Qu'à ceux qui vont périr la femme garde encor?»[88]) e il raffinamento estetico:

---

87 Canto III, v. 161.
88 Canto III, vv. 193-194.

Je n'aime pas mourir en faisant la grimace,
Les pendus sont trop noirs, les noyés sont trop bleus;
Il faut savoir tomber, mais tomber avec grâce,
Et rejeter la vie en regardant les dieux. (III, 165-168)

L'accenno a saper cadere con grazia è premonitore; lo ritroveremo letteralmente nella scena del circo quando, eroe dell'arena destinato alla vittoria, fallisce, viene condannato dal pollice verso e si congeda con dignità estrema:

Il fut calme et sublime, en cet instant suprême,
Et leva sur la foule un regard assuré:
[...]
«Frappe, enfant! cria-t-il, et salut à César!...»
Le sang jaillit à flots par la gorge béante,
Et Mirax se souvint de tomber avec art. (III, 673-678)

Possiamo supporre che i librettisti di Zandonai si siano ricordati di questo verso per l'atto estremo della loro Melenis («Si trae dai capelli uno spillone d'oro e con grazia suprema se lo infigge nel cuore» recita il libretto)?

Il maestro retore. È a Polydamas, *maître d'éloquence* e mentore di Paulus, che Bouilhet affida l'espressione del drammatico cambiamento dei tempi, l'annuncio del crepuscolo di un mondo:

De ses vieux fondements le monde se déplace,
Le corps se prostitue et l'esprit se corrompt;
On bâtira le cirque au sommet du Parnasse;
Quand nous n'y serons plus, les baladins viendront! (III, 471-474)

L'anziano *magister* potrebbe essere orgoglioso per l'arte retorica che l'allievo dispiega nel rispondergli; ma la leggerezza con cui Paulus esalta la punta del gladio lo conferma in un'interpretazione apocalittica che non lascia altra risposta che un mesto nascondimento:

De sa main vénérable il se voila la face,
Et leva lentement son bras droit vers les cieux; (IV, 498-499)

un gesto in cui si intrecciano la deprecazione del sacerdote e l'immagine di un Cesare che, sotto i colpi dei congiurati, accetta l'inevitabile distogliendo lo sguardo dalla vergogna del tradimento. Ma non è con questa dignità che Polydamas esce di scena; nella processione conclusiva Bouilhet non trattiene una frecciata che è contemporaneamente un umoristico gioco semantico e la sublimazione di un mondo che scompare:

Comme il se promenait un jour sans méfiance,
Mourut d'un barbarisme entendu par hasard. (V, 401-402)

L'IMPERATORE. Commodo entra in scena due volte: la prima come comprimario quando balza nell'arena per abbracciare il vittorioso Paulus, illustrando la fama di gladiatore che il personaggio storico aveva tenuto a coltivare; la seconda come potenza fredda e cinica quando piega Marcius a concedere la figlia al nuovo beniamino del circo. In entrambi i casi Bouilhet anticipa la figura con un tratteggio storico, ma usando due registri contrastanti, funzionali alla resa del lato pubblico (vigoroso, solare) e di quello individuale (spietato e beffardo). La scena del circo è preceduta da una evocazione epico-agiografica:

Commode alors régnait, ce prince vigoureux
Qui, de sa propre main, tua deux tigres, deux
Eléphants, trois lions, six chevaux de rivière;
Commode Amazonien! demi-dieu sur la terre,
Dont les titres divins étaient assez nombreux
Pour désigner les mois pendant l'année entière! (III, 511-516)

Il quarto canto si apre su un tono da vaudeville che tinge le prime cinque strofe circondando con l'immagine esasperata dell'imperatore un principio drammaturgico del poeta: non i potenti virtuosi ma i mostri più neri salvano la tragedia, così come sulla scena o sulla tela l'incendio di Roma lascia una traccia più indelebile di qualsiasi magnanimità o buon governo.

Commodus, à tout prendre, était, sur ma parole,
Un charmant empereur, n'en déplaise à Dion.
[...]
Il avait ses défauts, – qui n'en a, dans son âme? –
Il massacrait les gens, mais il tenait sa lame
De la main gauche, et c'est très fort, en vérité;
Il volait, mais cet or au peuple était jeté;
Il buvait, mais un jour il fit pendre sa femme:
Commodus l'empereur avait son bon côté! (IV, 1-12)

Il dialogo con l'edile è di una sintesi magistrale, insieme sceneggiatura cinematografica e quadro psicologico; il gesto intimidatorio e *tranchant* (in senso proprio e figurato) della decapitazione del passero domestico è culmine e scarto rispetto al climax tragicomico delle battute precedenti. Il sorriso e la schiuma ai denti ricordano lo stereotipo della follia imperiale, mentre la capitolazione di Marcius è emblema dei rapporti di forza primitivi che abitano una reggia raffinatissima.

Commode souriait; sur sa main le moineau
Montait de doigts en doigts en agitant ses ailes.
Soudain il arracha son glaive du fourreau,
Et puis, l'écume aux dents, le feu dans les prunelles,
Il abattit d'un coup la tête de l'oiseau.

«A quand, ô Marcius, la fête nuptiale?
Demanda gravement l'Esope au sceptre d'or.
– Dès demain, si tu veux...» dit l'autre avec effort,
Car de cet apologue il comprit la morale,
Et ses yeux agrandis, au pavé de la salle,
Suivaient l'oiseau sans tête, et qui tremblait encor! (IV, 110-120)

Echi dal Satyricon. Nella compagine dei personaggi minori troviamo un calco consapevole e non privo di vena umoristica delle figure proprie della commedia latina: c'è il *parasitus* Stellio e c'è lo *scurra*, il buffone deforme Coracoïdès, a cui viene assegnato uno spazio non indifferente nelle due scene a casa dell'edile (II e V canto).

C'était un nain fort drôle, à la mine effrontée,
Dont le nez comme un bec caressait le menton. (II, 297-298)

Anche le due dotte e doviziose elencazioni culinarie (convivio del secondo canto e preparazione per il matrimonio nell'ultimo) sembrano un omaggio alla *Cena Trimalchionis*; ma l'autore di questi monumenti gastronomici assurge gratuitamente ad un ruolo protagonistico e moderno. Il cuoco Bacca è una vera potenza occulta, come evidenzia la lunga, elaborata metafora sull'ufficio del *cuisinier* con cui si apre il secondo canto del poema. Con l'immagine potente e solare della quercia simbolo dell'Impero il poeta porta a riconoscere la vera linfa, l'origine sotterranea, viscerale, del potere: ogni carica pubblica è soggetta ai rovesci del fato (elezioni, battaglie, congiure), ma poiché

Dans le triclinium plus que sous le portique
La noblesse aujourd'hui s'étale. (II, 55-56)

è il cuoco la vera eminenza grigia:

Il prépare le vote et les élections [...]
En ce siècle où l'or achète les serments. (II, 63-65)

Con l'appagamento del ventre, la 'scienza profonda' e la 'bella simmetria dei banchetti' governano il secolo di Commodo, e quello di Luigi Napoleone; come i suoi omologhi al tempo di Bouilhet, Bacca è depositario di una sapienza complessa dove fisiologia, chimica, psicologia

si traducono in diplomazia pratica, al servizio di quelle strategie politiche che correranno sui triclini (o nei salotti della borghesia rampante) in parallelo con l'atto degustativo.

MILES GLORIOSUS. Come far mancare in questa galleria l'ennesima incarnazione di soldato borioso e ingenuo?

> Pantabolus. Debout, superbe, dans sa gloire,
> Aux soldats ébahis il contait son histoire
> Et haranguait la foule une coupe à la main; (IV, 349-351)

Nemmeno Pantabolus tuttavia si esaurisce nel suo stereotipo: subornato da Melænis, è rozzo nell'approccio sensuale, ma mostra una disposizione ardita e generosa, accettando il patto omicida nonostante l'ombra di Commodo protegga la futura vittima. Poco comprensibilmente, non sarà vero protagonista dell'atto conclusivo ma, senza fermarsi a cogliere il premio, si dissolverà in un'ombra: «Un soldat qui fuyait, avec son glaive en sang»[89]. Nemesi triviale per Melænis, verrà congedato banalmente con una morte per colpo di picca rimpiangendo le ragazze e il vino.

MELÆNIS: IL DOLCE E L'OSCURO

Da dove viene il nome dell'eroina? È trasparente la presenza della radice μέλ, da cui l'aggettivo μέλας, μέλαινα, μέλαν nel suo digradare semantico da 'nero' a 'oscuro, tenebroso, funesto, doloroso'. Μέλαινις è la coppa nera, simbolo di fertilità terribile. Aphrodite Melænis (Melainis) era uno degli avatar della dea, intesa letteralmente come 'amante dell'oscurità', quell'oscurità propizia agli incontri amorosi; ma anche 'dea nera', signora delle tenebre e dei cimiteri, progenitrice delle madonne nere variamente diffuse in area mediterranea. A lei erano dedicati il cipresso (da sempre collegato alle ritualità funebri), ma soprattutto il mirto e il melograno, simboli dell'erotismo e della fecondità[90]. Nel

---

89 Canto V, v. 384.

90 Scrive Pausania che a Corinto esisteva un tempio di Aphrodite Melænis all'interno della città romana; ed è plausibile che un'associazione erotica accompagnasse Corinto, famosa per le rapaci prostitute sacre la cui attività era talmente florida da essere tassata e considerata un importante provento cittadino. Non è escluso che Bouilhet, a parte la personale conoscenza letteraria e mitologica, avesse avuto notizia diretta del tempio dalla corrispondenza degli amici durante il loro viaggio orientale.

poema la presenza della protagonista è quasi sempre legata a situazioni di oscurità e mistero: il primo incontro notturno nella taverna[91], l'invettiva solitaria nell'ombra del giardino[92], l'antro di Staphyla, la scena finale nella 'notte tempestosa'[93]; ma questa valenza semantica corrisponde soprattutto all'aspetto intimo del personaggio: la voragine passionale e la logica primigenia di amore-morte richiamano contesti arcaici e la duplice potenza della dea eponima.

In Melænis c'è però anche l'opposto solare: la dolcezza nutriente del miele (μέλι, μέλιτος) che si riflette negli atteggiamenti (scene di seduzione, conforto incantatore del finale) come nello scorrere liscio e avviluppante del verso.

C'è una terza suggestione etimologica: impossibile dimenticare μέλοσ, il canto. Con la danza la giovane cortigiana si presenta e va a cadere tra le braccia di Paulus; con il sistro completa un autentico incantamento sul rozzo Pantabolus; un attimo prima della tragedia le sue parole operano come il canto di una sirena per l'ormai arreso amante. Se è vero che Bouilhet non si sofferma a descriverci il canto, questo è comunque implicito nell'attività/essenza di Melænis, corpo flessuoso animato nella danza, accompagnata da strumenti e collegata, nella società antica, alla parola intonata. Va notato come colei che nell'opera zandonaiana sarà 'la bella greca' in nessun passaggio del poema originario venga indicata con la sua origine etnica. Il nome la definisce.

Dotato di tanta densità semantica, questo nome non è tuttavia invenzione di Bouilhet; senza dubbio la sua familiarità con gli autori classici gli aveva fatto conoscere una Melænis che, per carattere e funzione, può essere stata modello sincretico sia per la sua eroina eponima che per Staphyla. Nella *Cistellaria* di Plauto Melænis è un personaggio secondario ma con ruolo strategico: è la cortigiana che con tenerezza materna[94] ha allevato la giovane Selenio, il cui amore con Alcesimarco è contrastato dal padre di costui. Al contrario che nel poema francese, qui l'agnizione provvidenziale permetterà il 'trionfo dell'amore': identificata attraverso gli oggetti racchiusi nella *cistellaria* in cui da neonata era stata esposta, Silenio risulterà sorellastra della sposa imposta ad Alcesimarco e quindi degna del matrimonio desiderato[95].

---

91 Canto I, vv. 259-336.

92 Canto II, vv. 590-640.

93 «Viens cacher nos baisers dans la nuit orageuse!» Canto V, v. 363.

94 Melenis contiene anche μέλε (difettivo per 'amor mio') e rimanda a μέλετάω e μέλω, rispettivamente 'mi prendo cura di' e 'sono oggetto di cura'.

95 Come in molti altri casi, per questa commedia degli inganni Plauto riprende il soggetto da Menandro (*Synaristosai / Le donne che fanno colazione*).

A parte le complesse risonanze etimologiche che gli erano certamente presenti, Bouilhet battezza dunque la sua protagonista con il nome della *meretrix Melænis* (coppia allitterante e assonante isosillabica, un emistichio al dativo in Plauto). Nell'onomastica, come nella rivisitazione dei ruoli e dei rapporti, l'autore esibisce nella sua opera prima la permanenza di elementi della commedia classica. Perché, nonostante le tinte fosche e la violenza oltranzista dell'uccisione in scena nel culmine dell'abbraccio riconquistato, *Melænis* è una commedia; descrizione d'ambienti e vitalismo dei personaggi compensano il tratto irriducibile della protagonista, l'enfasi dei monologhi, la conclusione sanguigna. La coda umoristica e grottesca è un congedo ammiccante, in corrispondenza esatta con la *nonchalance* dell'incipit. Soprattutto il registro della narrazione (cangiante in molteplici toni, ma sostanzialmente ancorato alla *medietas*) garantisce un distacco emotivo dalla sostanza tragica.

Assumendo un labile modello plautino, risulta ancora più interessante seguire il processo di metamorfosi della cortigiana materna di Plauto in protagonista orgogliosa e belluina, un salto di ruolo notevole dal momento che nella commedia greca, come nella palliata latina, la meretrice (libera o schiava, sbiadita o sapidamente tratteggiata) ha generalmente un profilo minore. Della molteplicità di status previsti per questo mestiere nella società imperiale, Melænis esprime il modello greco raffinato, caratterizzato dal canto e dalla danza, ma incarna anche l'aspetto dionisiaco e istintuale della 'lupa'[96], sinonimo ben usato da Plauto. Proprio dal confronto con il modello emerge la modernità del personaggio di Bouilhet: l'etera infrange la convenzione per cui, in quanto valvola sessuale, suo compito è preservare la pudicizia matronale, interpretando al massimo grado l'emancipazione sociale che accompagna il suo mestiere. Questa modernità risalta meno rispetto al modello antico che nella corrispondenza cronologica con *La Dame aux camélias* di cui condivide l'azzardo di attribuire un ruolo protagonistico ad una fuori casta[97]. Rispetto a Marguerite Gautier Melænis appartiene a tutt'altra di-

---

96 Non a caso nella solitaria invettiva del Canto II Melænis fa un accenno autobiografico nel v. 630: «La louve aux yeux brillants se cache au fond des bois».

97 La presenza di prostitute nella letteratura ottocentesca è stata confinata a ruoli secondari, grondanti patetismo. Ricordiamo che la sordida condizione della piccola Nancy in *Oliver Twist* (1838) aveva causato a Dickens particolari recriminazioni; l'innocente Fantine dei *Misérables* (1862) sconta la sua caduta con vessazioni e consunzione finale. Per trovare un altro esempio di 'mondana' protagonista si deve arrivare alla zoliana *Nana* (1880), allegoria di una società malata, giovane non redenta che conclude la sua parabola morendo mostruosamente sfigurata dal vaiolo.

mensione etica e sentimentale, è quasi un salto evolutivo: nessuna 'conversione', nessun senso del sacrificio; l'amore (del resto non ricambiato) non la redime, ma ne esalta la sensualità e l'orgoglio.

Dopo l'ambiguità dell'unica notte con Paulus[98], nel corso del successivo confronto con il giovane si descrive con un bilanciamento perfetto tra consapevolezza del proprio status sociale, protesta e rivendicazione della passione e dell'onore:

> Je suis la courtisane impure!
> La foule aux mille pieds, comme sur un chemin,
> A marché sur mon cœur; mais, malgré sa souillure,
> J'en garde assez encor pour en mourir demain! (IV, 195-198)

Se nella persecuzione dell'ignaro Paulus possiamo ravvisare una componente isterica,

> Je te suivrai si près, qu'en marchant, mon haleine
> Ira dans tes cheveux, de parfums ruisselants;
> Toujours derrière toi, par la ville ou la plaine,
> Mon pas retentira; mes yeux étincelants
> Te verront dans la nuit, ô Paulus! et ma haine
> Etreindra ta jeunesse, en ses réseaux brûlants.
> Comme la tombe aux morts je te serai fidèle! (II, 599-605)

dobbiamo riconoscere la coerenza con la sua delirante promessa d'amore nel primo incontro e convenire con Melænis che il retore ha una triplice colpa: quella fondativa, benché involontaria, di averla strappata dalla quiete emotiva di una vita senza complicazioni («Je ne te cherchais pas, quand tu vins, curieux, / Me trouver dans cette ombre où mon passé m'appelle; / Je dansais dans la rue, insouciante et belle»[99]), l'inganno preliminare (il «Je t'aime!» con cui superficialmente lui aveva risposto alla dichiarazione della danzatrice) e ovviamente l'abbandono per Marcia.

Il primato del sentimento amoroso comporta il ruolo paritario dell'etera con il retore e alimenta una fierezza straordinaria, l'emancipazione da 'oggetto' a soggetto che pretende riconoscimento e corrispondenza amorosa:

---

98 Bouilhet è esplicito: Paulus soddisfa un bisogno («Advienne que pourra! C'est chose délectable, / Qu'un bon gîte la nuit et qu'une fille aimable!», Canto I, vv. 313-314) senza un coinvolgimento maggiore che in altre situazioni simili, come risulta da «Cet amour d'une nuit, / Sans aller jusqu'au cœur, avait glissé sur lui» (Canto IV, vv. 176-177).

99 Canto II, vv. 607-609.

Cette idée
Te vint de me laisser, ton désir assouvi,
Comme on jette aux bouffons une coupe vidée,
Comme on brise un hochet après qu'il a servi. (II, 617-620)

L'affermazione emotiva va di pari passo con la difesa della dignità nei confronti di qualsiasi attacco esterno; l'espressione dell'orgoglio ferito è rinforzata dal riferimento alla rivale, la matrona che forse ha riso con superiorità dell'insignificanza della cortigiana. Da cui il verso tragico e intimidatorio «Je laverai cette mortelle injure!»[100]. Con Melænis si sconfina dalla dimensione sentimentale; l'ossessione che Paulus liquida banalmente («Elle est, pensa Paulus, plus folle qu'amoureuse»[101]) affonda le radici in uno strato profondo ed esprime una coscienza modernissima: un bisogno identitario che non soggiace alla cristallizzazione sociale, il diritto alla reciprocità affettiva.

Fra la donna della seduzione e quella dell'inseguimento pervicace passa una trasformazione psicologica che Bouilhet dipinge con pennellate fisiognomiche: nel primo incontro la vitalità sensuale di Melænis contrasta come «un astre d'or» con l'oscurità sordida della taverna e parla di giovinezza, leggerezza, tratti di una solarità mediterranea:

Une femme était là [...], jeune et radieuse,
Se détachait en blanc sur les groupes obscurs.
[...]
Un sourire flottait de sa lèvre à ses yeux,
Des sourcils longs et noirs couraient jusqu'à sa joue, (I, 261-268)

Nelle scene successive ci si presenta invece una bellezza scavata e tormentata; nel monologo che segue l'incontro segreto tra Paulus e Marcia, la danzatrice nascosta è rosa da un dolore in cui assenza, gelosia, rancore si mescolano e si riflettono, psicosomaticamente, in un volto devastato:

Regarde, maintenant, j'ai mes lèvres flétries,
Mon visage a pâli, mes yeux se sont éteints; (II, 613-614)

Il secondo incontro con l'amato si annuncia come una fotografia in negativo, in bianco e nero, rispetto al primo:

[...] silencieuse et pâle,
Une femme attendait. Ses yeux noirs et profonds
Sur ses traits sans couleurs luisaient par intervalle, (IV, 612-614)

---

100 Canto II, v. 596.
101 Canto IV, v. 257.

E nell'ultima apparizione, alle nozze che è venuta a sventare, il rovesciamento estetico è compiuto: è una larva con le stigmate della dissoluzione:

Melænis, en silence, apparut sur le seuil:
On eût dit une morte échappée au cercueil; (V, 230-231)

La qualità 'oscura' e fatale permane nell'ultima scena, accentuata dai rimandi alle tenebre naturali. Spente le fiaccole della festa, Paulus si sta allontanando dalla casa di Marcia, per la seconda volta derelitto, ottenebrato dalla perdita, «sous le ciel noir». Nell'ultima scena non sappiamo quale aspetto fisico abbia Melænis pronta alla riconquista: tutto è giocato su un piano sonoro, a partire dal semplice «dit une voix» del suo richiamo fino alla «musique étrange» che ci segnala una rinnovata disponibilità emotiva di Paulus:

Et Paulus l'écoutait, comme les matelots
La sirène qui chante assise au bord des flots. (V, 345-346)

In mezzo c'è stata la bruciante dichiarazione della danzatrice: «je t'aime avec démence!/Je t'aime avec fureur!»[102], la confessione di odio e vendetta come forme dell'amore, la descrizione di

cette longue torture
Qui fait le jour sans joie et la nuit sans sommeil;
Tu sais le sang qui bout, à la lave pareil,
La bouche qui frémit, la tempe qui murmure; (V, 338-340)

In poche righe si condensa quello stato febbrile di Melænis che ha percorso tutta la storia e ne ha dettato le azioni, ignoto a Paulus quasi fino all'ultimo e a lui reso comprensibile per empatia solo nel momento di disperazione; quella che all'inizio chiama «mon mauvais génie envoyé sur la terre!»[103], ridiventa l'incantatrice porgente un nuovo braciere amoroso, che lo sguardo riflette in forma acuminata prefigurando l'arma che di lì a breve si materializzerà:

Où prends-tu cette voix qui charme, et cette flamme
Qui dans tes longs regards brille comme une lame? (V, 358-359)

Con questa accumulazione di aspetti estremi (la donna spregiata che si fa eroina, la seduttrice caparbia e feroce che a fine parabola riacquista

[102] Canto V, vv. 331-332.
[103] Canto V, v. 328.

il tratto della consolatrice, la danzatrice di strada consumata da monomania amorosa) Bouilhet crea un personaggio a sé, proiettato in una dimensione mitica anche grazie al mistero intorno alla sua scomparsa («Ce que fit Melænis après cette aventure, / Je l'ignore, ô lecteur!»[104]). Se la scelta del *poème antique* sta in un solco preparnassiano, la figura di Melænis sta in un rapporto di analogia e di contrasto con quella Emma Bovary di cui Bouilhet influenzerà il farsi sotto la penna dell'amico. Le differenze di contesto sono talmente ovvie da rendere azzardata ogni relazione: Emma ricerca un'autenticità passionale (instillatale del resto da suggerimenti letterari) forzando quelle convenzioni borghesi di cui non cessa di restare prigioniera, prima nella clandestinità e alla fine nel suicidio. Figura dell'insoddisfazione, è simbolo di una mediocrità senza scampo nella ragnatela di un mondo irriformabile, dove il singolo è impotente. Melænis vive ed *è* quella passione autentica; crea o vuole imporre le sue proprie regole non solo di corrispondenza amorosa, ma di indifferenza rispetto alla struttura della società. Le sue macchinazioni hanno successo (sia pure casuale, grazie alla rivelazione di Staphyla) e la sua punizione deriva da una sorta di 'accecamento degli dei', non da uno stato di impotenza.

In Melænis ritroviamo la ferocia ctonia di Medea, certo meno straziante in assenza d'infanticidio, ma in qualche modo più esasperata per il carattere occasionale del legame da cui inizia la storia. La passione che il retore asseconda solo nell'impulso fisiologico di un momento («Paulus franchit la salle et partit avec elle, / Bénissant les destins qui le servaient ainsi»[105]) eleva Melænis all'aristocrazia delle eroine innamorate e offese, affiancandola ad altre figure di donne vendicatrici che cominciano a popolare la letteratura di metà secolo.

Elementi di stile

Con la ripartizione canonica in 5 canti, la definizione dei diversi scenari, la vivacità dialogica di alcuni passaggi, *Melænis* rivela una precisa vocazione drammaturgica. Nella cura cesellatrice di versi e strofe Bouilhet si presenta come poeta legato ad un'espressione classica, rotonda e ambiziosa[106] nei suoi vincoli alle forme della tradizione più alta;

---

104 Canto V, vv. 385-386.

105 Canto I, vv. 331-332.

106 «J'ai, ce qui est bien malheureux et rococo, le vers héroïque. Je ne m'en débarrasserai pas.» Lettera a Flaubert del 7 settembre 1867.

i canti sono organizzati in sestine di alessandrini costruiti prevalentemente con la cesura a metà (secondo il modello stabilito da Boileau), più raramente in forma tripartita (il trimetro romantico preferito da Hugo); le rime (due per ogni strofa) sono a disposizione variabile (*rimes triplées*), quasi sempre organizzate secondo quell'alternanza di maschile e femminile osservata fin dal XVI secolo[107]. Il lessico è di una ricchezza enciclopedica: dettagli caratterizzanti la civiltà materiale romana, linguaggi specialistici (mestieri, filosofia, architettura, ...), sezioni naturalistiche (fauna marina e avicola, metalli, spezie, ...) spesso si susseguono in giocosa accumulazione. Il secondo canto è tra le sezioni più ricche di esempi, come questo che mette in scena Paulus il retore con intenzioni scopertamente ironiche:

Il allait. Il roulait ses effluves sonores,
Jetant à pleines mains litotes, métaphores,
Synecdoche, antiptose, euphémismes polis,
Dilemme au double dard, sorite aux longs replis,
Et tout ce qu'aux rhéteurs versent de leurs amphores
Le bon goût, la science et les maîtres vieillis. (II, 263-268)

Poco prima questo gusto moltiplicativo si era gonfiato in una comica iperbole, altro procedimento a cui spesso Bouilhet indulge:

Comme un torrent des monts qui brise sa barrière,
Comme la lave chaude au sortir du cratère,
Comme la foudre aux cieux, bondissant, à grands pas, (II, 260-262)

Un mondo reale e immaginifico (descrizioni, evocazioni mitologiche, metafore) si srotola accompagnando o interrompendo il flusso narrativo; preziosismi e senso del tratteggio veloce convivono anche entro una stessa strofa. Nei passaggi descrittivi Bouilhet ricorre ad ogni risorsa pittorica, evocativa, erudita: impareggiabile è la lunga e minuziosa descrizione del banchetto nel secondo canto con virtuosismi, ricercatezze, spoglio della cultura gastronomica di quell'età imperiale che nel triclinio vede riassunta un'immagine di rilassatezza e lusso decadente.

In contrasto con la disperazione di Paulus, l'apertura del terzo canto è un tripudio di dati e sensazioni: l'alba è evocata come spettacolo che continuamente si rinnova, familiare agli antichi quanto ignota al metropolitano moderno, impigrito da cene, libagioni e tentazioni eroti-

[107] «Les rejets, les entrelacements, les rimes, tous les secrets de la métrique, il les possède»; così Flaubert parla del magistero compositivo dell'amico. BOUILHET, *Dernières chansons*, p. 22.

che. Ben sette strofe anticipano la sequenza del ritorno di Paulus a Roma; dopo lo spettacolo naturale, è la città che vediamo risvegliarsi attraverso un insieme di dettagli sparsi:

On entendait au loin, dans les brumes vermeilles,
La ville remuer; de moment en moment
Les esclaves des bains, comme un essaim d'abeilles,
Des thermes spacieux sortaient confusément;
Tout reprenait la vie avec le mouvement. (III, 73-77)

Pratiche quotidiane, a noi tanto aliene quanto evocatrici, sono descritte con la minuzia dei gesti e la ricercatezza dei dettagli; che Bouilhet non si abbandoni acriticamente alla propria eloquenza è di nuovo segnalato dallo scarto con cui a tratti rompe la ricostruzione estetizzante con un guizzo di spirito (vedi l'azione forse maliziosamente vigorosa dello schiavo) o ribadendo le facili virate di spirito di Paulus:

Il voulut la fiole en corne de gazelle,
Et pour gratter sa peau la ratissoire d'or;
Dans le bain chaud d'usage on le plongea d'abord,
Puis l'esclave vida sur son corps qui ruisselle
L'ampoule d'eau glacée, et pour marquer son zèle,
De la double palette il le frappa plus fort.
Notre homme était moins triste en quittant la baignoire. (III, 403-409)

La scena del circo è quella in cui più troviamo una completa ricerca sinestetica: il movimento («On sentait osciller le nuage odorant»), il colore («Sur un autel d'azur paré de blanches toiles, / Au centre de la danse éclatait le soleil»), i suoni («De la lyre mêlée aux flûtes de Sicile»), gli odori («Les tubes embaumés vomissaient dans l'arène, / Par des conduits secrets, la myrrhe et le safran»).

Se il virtuosismo storico-linguistico è a volte scoperto, il frequente ammiccare dell'autore in prima persona viene a temperarlo; con scarti inattesi, Bouilhet prende le distanze dall'enfasi e dal sentimentalismo pur frequenti nel corso del poema e ci riporta al distacco di spettatori. Nel bene e nel male una continua varietà di toni è tra le caratteristiche più evidenti; può restare il dubbio che in alcuni casi ci si trovi di fronte ad esercizi di stile, ma la vivacità e l'interesse se ne avvantaggiano. Prevale il tono disincantato, a volte decisamente acido o scherzoso, quasi un antidoto alla naturale propensione per il 'verso eroico' a cui Bouilhet si sforza di contrapporre un atteggiamento impersonale.

I denigratori di Bouilhet hanno additato più di un autore di cui il nostro sarebbe epigono, anzi imitatore: per Sainte-Beuve *Melænis* è una tarda copia del giovanile *conte oriental* di Alfred de Musset, *Namouna*

(1832) sia per il soggetto[108] che per il tono scanzonato. La prima accusa è immediatamente derubricabile: Namouna è esattamente il negativo di Melænis; citata solo in poche strofe finali, è una figura straziante di innamorata che si consegna come schiava al solo fine di rivedere l'uomo che l'ha 'dismessa', unico protagonista di un poema costruito su descrizioni e continue digressioni d'ordine artistico e morale. Unico elemento comune è la presenza costante dell'autore, vera sottotraccia della narrazione, la cui voce interrompe, divaga, interpella il pubblico, offre frammenti di credo estetico. Forme di ammiccamento compaiono fin dai primi versi:

> Tout beau! dit le censeur, aux poses magistrales.
> Un héros clandestin! C'est une indignité!... (I, 7-8)

Più che autonomizzati nella finzione narrativa, i personaggi sono 'rappresentati' e giudicati in forma più o meno esplicita e il lettore è invitato ad affiancare la voce narrante, quasi entrando sulla scena di un teatrino di marionette[109]. Spesso l'autore si innalza a protagonista e si osserva, si rimprovera, si giustifica per omissioni o divagazioni; o addirittura commenta la propria sceneggiatura, come quando, essendosi attardato con pietà su due schiavi uccisi e dimenticati, ritorna a seguire Paulus in fuga.

> Ma Muse, abeille folle, à tout buisson s'arrête;
> Mais du sort de Paulus le lecteur s'inquiète,
> Et son salut, pour nous, est le point important. (II, 560-562)

Veloci o lungamente costruite, metafore e similitudini imperano nel poema, in forme tali da apparire come lascito della frequentazione dei testi antichi, ricercato virtuosismo che si stempera nella facilità del verso. Il riferimento ad un modello è evidente nelle immagini usate, ma soprattutto nel consapevole calco formale e sintattico, come in questo passaggio elegiaco che accompagna un Paulus estatico per il conquistato matrimonio:

---

108 Altri hanno accostato la figura del protagonista maschile a quella di don César in *Ruy Blas* («Plus délabré que Job et plus fier que Bragance / Drapant sa gueuserie avec son arrogance». VICTOR HUGO, *Ruy Blas*, atto I scena II). Al di là di una vicinanza caratteriale tra i due personaggi, è difficile riscontrare altre analogie tra le due opere ed appare poco sostenibile su queste basi l'imputazione a Bouilhet di scarsa originalità.

109 «Paulus allait la voir, et nous irons aussi» (I, 96) oppure «Il sortit du jardin. Nous en ferons autant» (II, 559).

Lorsque les matelots,
Aux premiers jours de mai, tirent dans l'onde amère
La carène au flanc sec, ils dédaignent la terre,
Et sur la rame humide allongeant leurs bras nus,
S'exilent, en chantant, vers des cieux inconnus:
Ainsi font les amants, sans regards en arrière,
Ils s'échappent du monde en appelant Vénus! (IV, 138-144)

In una lunga lettera dall'Egitto, Flaubert seziona verso per verso l'ultima parte del poema, segnando di volta in volta apprezzamenti e riserve e concludendo che tale acribia era dovuta in un'opera così *sévère* da non ammettere il minimo difetto. A parte alcune espressioni troppo enfatiche, quello che consiglia recisamente di cestinare è il finale, quella carrellata in cui Bouilhet congeda uno ad uno tutti i personaggi descrivendone la fine più o meno caricaturale. Si può capire lo sconcerto di Flaubert e Du Camp, di fronte ad un finale dal carattere di comica accelerata messo a sigillo di una storia di tempesta, passione e sangue.

> La fin de *Melænis* ne m'a, ne nous a point plu. Nous en avons été tout embêtés. On voit, vieux, soit dit entre nous, que tu t'es dépêché d'en finir. Le défaut général, c'est d'être trop court. La situation demandait plus de développement, c'est esquissé seulement. Je l'ai lue et relue, cette malheureuse fin. Mon avis est que c'est à refaire[110].

Eppure proprio in questa coda apparentemente incongrua possiamo trovare la conferma dello spirito diviso di Bouilhet: ancora segnato dal sentimentalismo romantico, deve contemporaneamente esprimerlo e prenderne le distanze, anche irridendolo. Con la lirica successiva il tono scanzonato virerà verso un carattere oggettivo e impersonale: adesione al reale, ricerca dell'espressione insieme essenziale ed evocativa, consapevole rivolgersi ad un ideale classico (sia greco-romano che raciniano), avvicinamento alla poesia orientale saranno altrettanti antidoti a quel romanticismo di cui il giovane provinciale si era imbevuto in una lunga stagione di 'hugolatria'. La formazione scientifica gli permane come un sostrato metodologico, un ancoraggio rispetto alla potenziale anarchia dell'immaginazione; contribuisce a indirizzarlo verso temi naturalistici e a favorire quell'atteggiamento *détaché* che abbracceranno i Parnassiani. Nell'adesione ad un'estetica che è figlia insieme di una congiuntura positivistica e di una classicità senza tempo, per Bouilhet la poesia resta l'assoluto, dove si intrecciano valori di forma e di sostanza.

---

110 Lettera di Flaubert a Bouilhet del 2 giugno 1850, scritta 'tra Girgeh e Siout' (Egitto).

Per dirlo con le sue parole:

> Un seul beau vers est une source
> Qui, dans les siècles, coulera.
> [...]
> La strophe aux gracieux dessins,
> Où l'œil, en vain, cherche une faute,
> N'est pas d'une valeur moins Haute
> Que la relique de nos saints[111].

Tracce musicali

Insieme al riconoscimento della maestria tecnica, ricorre nei commentatori di Bouilhet la sottolineatura del carattere scorrevole, armonico («un caprice harmonieux de la pensée»[112]), ricco di senso ritmico («Il s'énivrait du rythme du vers»[113]) dei suoi versi. Flaubert parla esplicitamente di 'forma musicale', ricordandone il carattere elastico e compatto: «La moindre de ses pièces a une composition»[114].

Se in *Madame Bovary* sono note le risonanze psicologiche di esperienze musicali, *Melænis* è intessuta di musica: danzatrice, la protagonista la porta in sé come tratto primario; veicoli e sollecitatori della sensualità, canto e strumenti caratterizzano la maggior parte delle scene, in particolare quelle della seduzione, a partire dal richiamo da cui tutto ha origine, quello che porterà Paulus a bussare alla taverna fatale:

> Quand soudain un doux bruit par la brise porté,
> Son frémissant de luth, voix de femme inconnue,
> Vint le frapper au front, comme un souffle d'été. (I, 220-222)

La traccia musicale continua nel banchetto («Un poète chantait, couronné de verveine») e naturalmente nella lunga scena del circo, accompagnata da un'autentica colonna sonora: dall'ingresso nell'arena («d'abord les sons capricieux / De la lyre mêlée aux flûtes de Sicile», «Les luths sonnaient toujours»), alle movenze lascive della danzatrice con «Sa main blanche et légère où sonne une coquille», all'arrivo del Senato «réglant son pas aux sons de la musique».

Forse l'unica svista in questo ben dominato universo di cultura ma-

---

111 Da *Imité du chinois*, in Bouilhet, *Dernières chansons*, p. 37.
112 Angot, *Un ami...*, p. 71.
113 Flaubert, in Bouilhet, *Dernières chansons*, p. 40.
114 Id., p. 22.

teriale e simbolica riguarda una superficialità organologica: attribuendo al sistro un fascino aggiuntivo nell'accompagnamento alle due danze di Melænis (per Paulus nel primo canto e per Pantabolus nel quarto), secondo il suo carattere di strumento misterico e associato a situazioni erotiche, Bouilhet non ne controlla la morfologia e trasforma «l'instrument antique au son vibrant et dur» in una lira dalle «cordes mobiles».

Nell'opera complessiva di Bouilhet la musica non ha tuttavia un posto rilevante; anzi, di fronte alla ricchezza di echi mitologici e letterari, all'accuratezza descrittiva, al senso cosmico di molti dei suoi versi, si ha l'impressione di un universo sospeso dove il suono in sé, più che la musica organizzata, è evocato da esseri e oggetti.

In *Dolorès* si trova la serenata (inserita poi con questo titolo nelle *Dernières chansons*) di un solista ('Chanteur') preceduto e seguito da una stessa strofa intonata coralmente da 'Musiciens'[115]. Sempre nelle *Dernières chansons* un sonetto dal titolo *Musique* è rivelatore di ricercata distanza rispetto ad un linguaggio così potente: non troviamo qui l'accento sull'arte o sul piacere, ma piuttosto una riflessione sconsolata e pessimistica sulle sorti umane. Partendo dagli esempi più classici del potere magico e trasformativo della musica (Anfione, Giosuè), Bouilhet mette in campo le due forze antitetiche di edificazione e distruzione, con dolente allusione alla propria attualità:

> Mais, hélas! dans nos jours aux Muses difficiles,
> Pour un ou deux chanteurs qui bâtiraient des villes,
> Comme on en peut nommer qui les renverseraient![116].

Guardando al mondo frequentato in modo diretto o indiretto da Bouilhet, colpisce la scarsità di indizi rispetto a relazioni con l'ambiente musicale; considerando che in quel *tout Paris* il rispecchiamento tra linguaggi era un dato poetico ed esistenziale significativo, si sarebbe tentati di vedere in questa assenza un ulteriore tratto flaubertiano.

Alla ricerca di compositori che, precedendo Zandonai, si siano misurati con la lirica di un autore per un certo periodo ben riconoscibile, abbiamo rintracciato solo una manciata di riferimenti in quella che è stata l'epoca d'oro della *mélodie*. In ordine cronologico troviamo *Chan-*

---

115 ANGOT, *Un ami de Flaubert*, p. 71. Secondo Flaubert i versi sarebbero stati musicati da Auber e il riferimento è plausibile, ricordando che l'anziano musicista (nell'anno di Dolorès aveva 80 anni) era conterraneo di Bouilhet e probabilmente ne aveva incrociato qualche percorso.

116 Da *Imité du chinois*, in BOUILHET, *Dernières chansons*, p. 115.

son d'avril (da *Festons et Astragales*), musicata da Georges Bizet nel 1866, quindi vivente ancora il poeta, e pubblicata come inizio della raccolta di *20 Mélodies* op. 21. *Rédemption* (presente con la titolazione *À R**** in *Festons et Astragales*) è un'opera del 1874 per voce e orchestra di Ernest Reyer, quasi coetaneo del poeta e frequentatore, intorno al 1848, di circoli artistici a lui prossimi. La già citata *Sérénade* viene ripresa da André Gédalge e pubblicata nel 1898.

Tra le composizioni inedite di Claude Debussy figura *Chœur des brises*, per coro femminile a cappella e soprano solo, scritta intorno al 1882 sul testo di *Chanson des brises*, XXIV delle *Dernières chansons*, con l'indicazione in sottotitolo «Faite pour une Féerie»; rispetto alla metrica varia ma compatta della raccolta, questa condivide con poche altre liriche un tono popolaresco e una ricerca di movimento per cui strofe più convenzionali si alternano a sequenze di richiami ed esclamazioni in rapidi trimetri.

Firme meno note si rivolgono a Bouilhet in fin di secolo: Alfred Lebeau con *Viens, partons!...* (ed. Hartmann, Paris), Fermín Álvarez con *Chant d'avril* (un'edizione Ricordi è forse databile 1892), Emile Paladilhe ancora con *La chanson des brises* (per mezzosoprano con coro femminile ad libitum e pianoforte), Franz Wilhelm Abt con *Savez-vous pas?* (ed. Hartmann).

* * *

Nel tempo critico in cui si pubblicano queste pagine, ci congediamo dal poeta Bouilhet citando il sonetto XVII di *Festons et astragales*. *Europe* resta nell'alveo dell'evocazione mitologica, ma pensiamo di non tradire l'umanesimo insieme positivistico e visionario di Bouilhet, leggendo come un'allegoria contemporanea l'immagine della vergine fenicia trasportata in una corsa eterna sul dorso del toro immenso che si trasfigura in destino della storia:

> Mais tu suis, à travers l'immensité sans bornes,
> Pâle, et les bras crispés à l'airain de ses cornes,
> Ce taureau mugissant qu'on nomme l'Avenir...[117].

[117] *Œuvres de Louis Bouilhet*, p. 337.

Irene Comisso

MELENIS DI RICCARDO ZANDONAI E *MELÆNIS* DI SYLVIO LAZZARI. MODERNITÀ E TRADIZIONE A CONFRONTO

L'arco cronologico di *Melenis*, come soggetto letterario e operistico, dalla sua nascita fino al suo eclissarsi nella storia del teatro musicale del secolo scorso è segnato da queste date: 1851, 1912, 1927.

Partendo dalla fonte letteraria attraverso un'analisi dei principali livelli strutturali di quest'opera 'giovanile' di Zandonai la mia indagine vuole contribuire, da un lato, a rilevare la concezione innovativa che sottende alla personale interpretazione zandonaiana del soggetto francese, dall'altro a coglierne anche le eventuali carenze e i difetti sul piano drammaturgico.

L'opera fu rappresentata soltanto due volte: al Teatro Dal Verme di Milano, il 13 novembre del 1912, e al Teatro Costanzi di Roma, odierno Teatro dell'Opera, il 23 marzo del 1913.

Per entrambe le rappresentazioni il giudizio della critica, divisa tra elogi entusiastici ed aspre condanne, scindeva il piano musicale da quello letterario esaltando, con riferimento al primo, la resa quasi 'plastica' dell'azione attraverso il ricorso a timbri e preziosità orchestrali e rimarcando, invece, con riferimento al secondo, lacune ed incongruenze del libretto, reputato freddo, dalla trama inconsistente e macchinosa. Le recensioni di entrambe le rappresentazioni mostrano come i rilievi più critici riguardino proprio il libretto, con particolare riferimento alla sua scarsa efficacia sul piano drammaturgico. Così si esprimeva sul punto il critico Alberto Gasco, in seguito alla rappresentazione romana:

> Il dramma lirico [...] non regge ad una qualsiasi analisi critica. La figura della protagonista riesce incomprensibile e pertanto le sue angosce amorose ci sfiorano appena e non mai riescono a commuoverci. Melenis, l'etèra malata di sentimentalismo morboso, è una seccatrice [...] si offre con

> ostinazione curiosa a Marzio che non la vuole. Il dramma che si svolge nell'anima di Melenis e che l'orchestra commenta febbrilmente appare illogico, artificioso, privo di vero interesse[1].

Anche il più severo giudizio di Nicola D'Atri, figura che, proprio a partire da quest'opera stringerà una salda amicizia con Zandonai ed avrà grande influsso sulle sue decisioni artistiche, investe la struttura drammaturgica del libretto.

> Ambiente ed azione musicata: non diremmo né dramma né vero libretto d'opera: ché in Melenis il dramma è inconsistente, mancando alla "realtà" scenica il vero conflitto di anime, e il libretto come tale presenta incongruenze [...] che sfuggono al giudizio critico[2].

Invece, un poco meno drastico appare il commento del critico musicale del *Tirso*, Gibertini, il quale riconosce una potenziale funzione unificante alla figura protagonista, tesa a sopperire alle carenze del libretto:

> [...] come non accorgersi che con una simile infelice struttura scenica del libretto, il cui carattere principale è la slegatura, l'anima della protagonista non avrebbe potuto apparire, nell'opera d'arte compiuta, come l'idea informatrice e dominante?[3].

In effetti, questa creazione di Zandonai, pur ponendosi, quanto alla scelta del soggetto di ambientazione romana, in un rapporto di continuità con la tradizione ottocentesca e dando ad esso rinnovato impulso appena agli inizi del Novecento, presenta aspetti di criticità su diversi piani formali, dalle contraddizioni interne alla trama, alla sfera drammaturgica, così come alla concezione del personaggio principale.

In vista di una valutazione più organica di quest'opera giovanile, è opportuno, anzitutto, ripercorrere alcuni momenti essenziali nella sua genesi. L'ideazione e la stesura di *Melenis* si collocano tra i due lavori che hanno rappresentato gli snodi decisivi nella carriera artistica di Zandonai:

11/02/1908:	*Melenis* - primo annuncio
12/05/1909:	*Conchita* - primo annuncio
14/10/1911:	*Conchita* - prima rappresentazione
14/05/1912:	*Francesca da Rimini* - ottenimento dei diritti

---

1 ALBERTO GASCO, *"Melenis" di Riccardo Zandonai*, «La Tribuna», 24.3.1913, consultabile in questo stesso volume a p. 410.

2 NICOLA D'ATRI, *"Melenis" di Riccardo Zandonai al Teatro Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 24.3.1913, cfr. p. 414.

3 O.C. GIBERTINI, *Melenis di Riccardo Zandonai al Costanzi*, «Il Tirso» X/12, 30.3.1913, cfr. p. 423.

14/10/1912: *Francesca da Rimini* - completamento prima scena
13/11/1912: *Melenis* - prima rappresentazione[4].

Infatti, l'arco temporale della sua gestazione – in tutto, quattro anni – comprende la stesura e l'esecuzione di *Conchita*, e nell'ultima fase compositiva, addirittura si sovrappone a *Francesca da Rimini*. Nonostante l'intersecarsi e l'incombere di due opere come *Conchita* e *Francesca*, in Zandonai il proposito di musicare questo soggetto fu sempre fermo; proposito che i giudizi negativi espressi a tal riguardo dai gerenti di Casa Ricordi, lungi dall'indebolire, resero – se possibile – ancor più saldo. Questa fermezza d'intenti – assieme alla fiducia nel futuro successo dell'opera – è testimoniata dal passo di una lettera di Zandonai: «Ho un'epoca felicissima e capisco che quest'opera lascerà indietro di molto i miei precedenti lavori compreso il Grillo»[5].

Peraltro, l'esiguità di fonti primarie, come abbozzi preparatori, stesure e dattiloscritti, e la non accessibilità alla partitura conservata all'Archivio Storico Ricordi, non aiutano chi voglia far luce sulle logiche che hanno condotto gli autori ad abbracciare certe opzioni stilistiche.

Anche quanto alla collaborazione tra compositore e librettisti, la documentazione non può dirsi certo copiosa.

Coautori del testo furono, seppur con ruoli ben differenti, il poeta Massimo Spiritini[6] ed il librettista Carlo Zangarini che – ricordiamo – scrisse pure il libretto di *Conchita* (e, poi, com'è noto, anche della *Fanciulla del West* e dei *Gioielli della Madonna* di Wolf Ferrari)[7]. Peraltro, se uno scambio epistolare intercorso con Zandonai (poco più di trenta lettere)[8] offre testimonianza del lavoro con Spiritini, della collaborazio-

---

4 Cfr. Claudio Leonardi, *Riccardo Zandonai Epistolario, Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari*, Lettere nn. 44, 58, 97 e 100, Longo, Rovereto 1983.

5 Lettera a Massimo Spiritini, senza data.

6 Massimo Spiritini si laureò a Padova e si trasferì in Olanda, dove approfondì le proprie conoscenze letterarie e linguistiche e fondò una scuola dantesca. Nominato vice-console per meriti culturali, insegnò in varie città, ricoprendo l'incarico di Regio consulente a Marsiglia. Dal '29 si stabilì a Verona, dove insegnò al Liceo Classico «Scipione Maffei». Collaborò a giornali e riviste, fu anche traduttore e poeta.

7 Tra i libretti di Zangarini su soggetto antico si ricordano: *Caino*, tragedia lirica in un atto, musica di E. d'Albert, Berlino, Teatro Reale dell'Opera, 1900 (trad. H. Bulthaupt), *Catullo*, dramma lirico in quattro atti, musica di B. Mugellini (Torino, 1904, incompiuto) e *Maria sul monte*, leggenda lirica, musica di P. Riccitelli, Milano, L. Sonzogno, 1914.

8 Il carteggio Zandonai-Spiritini, che la figlia del poeta ha di recente reso consultabile, è conservato presso la biblioteca della Società Letteraria di Verona.

ne con Zangarini non resta che una manciata di documenti, i quali nulla dicono sulla genesi del libretto.

Come si è già osservato incidentalmente, l'apporto dei due scrittori alla stesura del libretto fu di entità diversa. In più di una lettera a Spiritini, Zandonai riferisce che Zangarini è intervenuto soltanto in un secondo momento sulla stesura del testo, limitandosi perlopiù a emendare qualche anacronismo lessicale, provocato dall'uso di termini che erano «in contraddizione con l'epoca del soggetto»[9]. Decisivo, invece, sembrerebbe stato il contributo di Zangarini quanto al finale dell'opera, definito da Zandonai «una cosa genialissima»[10].

Mancando purtroppo appunti o versioni dattiloscritte sulle varie fasi di elaborazione del testo, il carteggio tra Zandonai e Spiritini si rivela, a tal riguardo, assai prezioso. In esso emergono a più riprese commenti e suggerimenti di Zandonai sull'efficacia scenica del testo, oltre ad interessanti osservazioni, che dimostrano come il compositore partecipasse attivamente e con entusiasmo alla elaborazione del libretto.

Proprio in queste lettere compare un cenno di Zandonai a un compositore che, all'epoca, aveva messo in opera lo stesso soggetto (confronto che, peraltro, non sembrava intimorire per nulla il giovane e spavaldo Zandonai). Si tratta, precisamente, della lettera a Spiritini del 18 dicembre 1908:

> Il fatto di essere stata Melaenis musicata da un altro maestro mi interessa poco. Con la mia recente opera ho tentato un confronto più pericoloso, quello del Grillo di Goldmarck [sic], e ne ho avuto fortuna[11].

Dati preziosi per conoscere l'identità del compositore, definito come «un altro maestro», si rinvengono in una successiva lettera a Spiritini in cui Zandonai chiede notizie in merito «all'opera del [...] collega di Bolzano che doveva essere rappresentata a Parigi»[12].

Si tratta di Sylvio Lazzari, nato a Bolzano nel 1857 e morto a Suresnes, in Francia, nel 1944. Lazzari, che si era trasferito a Parigi nel 1882, aveva intrapreso, su consiglio di Ernest Chausson e Charles Gounod, la carriera di compositore, divenendo un pupillo di Ernest Guiraud e César Franck; fu per un certo periodo anche presidente della Società Wagneriana di Parigi e direttore del coro dell'Opéra di Monte-Carlo. Oltre a numerosi lavori strumentali e vocali, Lazzari compose cinque opere:

---

9 Lettera Zandonai a Spiritini, Sacco 30.10.1911.
10 Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 14.7.1911.
11 Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 18.12.1908.
12 Lettera a Massimo Spiritini, senza data.

Armor (1889-94), *La Lépreuse* (1899-1902), *Melænis* (1905-1912), *Le Sauteriot* (1913-17) e *La Tour de Feu* (1928), le quali, tuttavia, per traversie varie, giunsero a essere rappresentate per la prima volta soltanto a distanza di anni dalla loro composizione. Esemplare è il caso della *Lépreuse*, considerato il suo capolavoro, che, a causa di attriti e incomprensioni con il direttore dell'*Opéra*, attese più di 12 anni per essere eseguita[13]. La stessa sorte, forse determinata da analoghe ragioni, subì *Melænis*, la cui rappresentazione ebbe luogo nel 1927, dopo ben 15 anni dalla sua stesura, per la prima e unica volta. Anche *Melænis* di Lazzari, al pari della coeva *Melenis* di Zandonai, ebbe quindi solo il tempo di affacciarsi sulle scene dei teatri per cadere, poi, nell'oblio.

Ebbene, a me pare che un utile contributo allo studio di questa importante creazione giovanile di Zandonai, possa essere il suo raffronto con la coeva opera di Lazzari sullo stesso soggetto.

* * *

Nel 1905, tre anni prima che Zandonai iniziasse a lavorare a *Melenis*, Lazzari stava già musicando lo stesso soggetto, sul libretto dello scrittore francese Georges Spitzmuller (che di lì a poco, nel 1913, scriverà il testo per l'opera *Panurge* di Jules Massenet, tratta dall'epopea di *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais). Spitzmuller aveva riadattato per Lazzari – così come, qualche anno più tardi, fecero Spiritini e Zangarini per Zandonai – il poema *Melænis*, opera prima del poeta Louis Bouilhet (1821-1869), amico fraterno di Gustave Flaubert.

Fu proprio grazie all'interessamento di Flaubert che il lavoro di Bouilhet poté essere pubblicato, nel 1851, nella «Revue de Paris».

Bouilhet ambienta il suo poema nella Roma dell'imperatore Commodo (180-192 d.C.), che fa, così, da sfondo al dramma passionale dell'etèra greca Melænis, il quale si dipana lungo ben cinque canti, intessuti di discettazioni filosofiche e digressioni in campo culinario. Per dare maggiore verosimiglianza storica a fatti e personaggi della narrazione, l'autore si dilunga in articolati *excursus* referenziali, arricchiti anche dal frequente ricorso a eruditi preziosismi lessicali.

Il racconto (il «*conte romain*») si apre con una circostanziata descrizione del giovane retore romano Paulus, definito, sin dal proemio, «l'eroe»

---

[13] JULIE MCQUINN, *The Medieval Leper Plagues Modern Paris: Sylvio Lazzari's* "La Lépreuse", in «Nineteenth-Century Music Review», 7/1 (2010), Ashgate Publishing Ltd., pp. 45-80; in particolare sulle vicissitudini teatrali della *Lépreuse* cfr. WOLFGANG ASHOLT, *La Lépreuse von H. Bataille/S. Lazzari (1896/1912)*, in: «Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung», ed. Albert Gier, Heidelberg, Carl Winter Universitätverlag, 1986, pp. 299-318.

del poema. Cresciuto sotto le amorevoli cure della maga Staphyla, Paulus è innamorato di Marcia, una patrizia romana; egli incontra nella Suburra Melænis, una cortigiana, che lo seduce e s'innamora perdutamente del giovane. Paulus, tuttavia, ama soltanto Marcia; decide, così, di abbandonare l'attività di retore e di battersi nell'arena come gladiatore. Vincendo contro il fortissimo Varolus, Paulus ottiene il favore dell'imperatore Commode e, mercé il suo intervento, il consenso alle nozze con l'amata da parte del padre di questa. Melænis, accecata dalla passione e dalla gelosia, medita la propria vendetta e assolda il legionario Pantabolus per uccidere l'amato. Rivoltasi alla maga Staphyla per avere una pozione, viene a sapere non solo che essa è la madre di Paulus, ma pure che il padre di costui è il genitore di Marcia. Melænis si precipita, quindi, a impedire il matrimonio tra i fratellastri e, mentre consola Paulus e si riconcilia con lui, la spada del sicario Pantabolus colpisce a morte l'amato, lasciando la donna nella più tremenda disperazione.

Nell'opera di Bouilhet, la passione amorosa di Melænis si rivela distruttiva e fatale anche per Paulus, l'eroe del poema; si anticipa, così, quella tendenza all'inversione delle parti che, nella seconda metà dell'Ottocento, farà sì che il ruolo maschile arretri davanti all'affermarsi prepotente di una tipologia femminile androgina, culminante nella violenza oscura della Salomè di Oscar Wilde.

Come per le celebri donne fatali dell'Ottocento, che nella Cleopatra di Théophile Gautier avevano il loro archetipo[14], Melænis da vittima si trasforma in carnefice, per poi ritornare, con un ben preparato *coup de théâtre*, a essere nuovamente vittima, anche se, questa volta, schiacciata inesorabilmente dalla propria sete di vendetta.

Indubbiamente, il poema di Bouilhet offriva ai due compositori una certa gamma di stimoli. Si pensi, in particolare, alla seducente opportunità di un'ambientazione oscillante tra esotismo e realismo storico e, così, alle varie coloriture che, su diversi piani espressivi – musicale, drammaturgico e scenografico – ne potevano scaturire.

Infatti, nel melodramma ottocentesco, l'espressione di una distanza geografica, cronologica e/o sociale mediante determinati espedienti stilistici, che erano divenuti dei veri e propri *topoi*, si fondava su presupposizioni culturali (ed enciclopediche) che ne garantivano il riconoscimento da parte del pubblico[15]. Così, per rendere il colore storico del-

---

14 Cfr. Mario Praz, *La carne*, *la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1996.

15 Jürgen Maehder, *Orientalismo ed esotismo nel Grand Opéra francese dell'Ottocento*, in *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700 2000)*, a cura di

l'Antichità romana di *Melænis*, i compositori ben potevano impiegare strumenti particolari (come le bùccine, le citare, il liuto e i cimbali) oppure formule arcaicizzanti come l'impiego dei modi greci.

Inoltre, nel caso dell'etèra greca Melænis, tale distanza – geografica e sociale – non era soltanto tra epoca moderna e antichità romana, ma anche tra la stessa romanità e il mondo greco.

Peraltro, come evidenzia un'analisi strutturale dei due lavori, Lazzari e Zandonai, nella trasposizione musicale di questo soggetto, hanno seguito vie diverse, ricollegandosi a due epoche e tradizioni operistiche ben distinte. Mentre Lazzari si riallaccia, fondamentalmente, al genere del *grand opéra* francese di fine Ottocento, Zandonai, invece, si pone sulla scia dell'opera italiana d'inizio secolo, più stilizzata e sobria e maggiormente attenta alla figura della (o del) protagonista e ai suoi tratti psicologici; ciò peraltro, senza rinunciare del tutto, in certi momenti, alla tradizione e alla magniloquenza del *grand opéra*[16].

* * *

Melænis di Lazzari, conforme ai gusti e alle esigenze stilistiche della sua patria di elezione, costituisce quasi un esempio da manuale di *grand opéra* in tradizionale stile francese, con la suddivisione in 5 atti, che rispecchia quella della tragedia classica francese, la presenza di un grande balletto nel secondo atto ed una pantomima nel terzo, alla quale i cantanti partecipano come spettatori. Non mancano, poi, gli ingredienti tipici del genere: esotismo, sfarzo delle scenografie, grandiosi finali e scene di massa, come quella del corteo d'entrata nel Colosseo.

Un'articolata architettura formale vede l'azione dipanarsi in una lunga concatenazione di scene di varia ambientazione, dalla taverna nel quartiere della Suburra, al Colosseo, alla villa dell'edile Marcius, così da permettere ai teatri dell'epoca di fare mostra dei propri mezzi scenotecnici. Non manca neppure il *coup de theâtre*, qui riservato al 4° atto, dove Staphyla rivela a Melænis di essere la madre di Paulus.

Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti, Bulzoni, Roma 2007, vol. 1, pp. 375-403. Sulla funzione dell'esotismo nei libretti tra il 1860 e il 1920, cfr. GILLES DE VAN, *L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Atti del 2° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, Sonzogno, Milano 1995, pp. 103-117.

16 Per una panoramica generale sulle opere ispirate all'antichità romana cfr. DANIELLE PORTE, *Roma diva: L'inspiration antique dans l'Opéra. L'Histoire romaine dans les œuvres de 1800 à nos jours*, Les Belles Lettres, Paris 1987, pp. 334-341.

I ruoli vocali, adattati alle esigenze della trama, non prevedendo una figura maschile di contrasto, rientrano parzialmente nel sistema tradizionale dell'opera lirica: relazione d'amore esistente tra soprano e tenore, il ruolo secondario femminile di Marcia con voce di mezzosoprano, mentre il basso principale ha funzione pressoché neutra, impersonando l'autorità dell'imperatore Commodo. La moltiplicazione dei ruoli tipica di questo genere, con la possibilità di caratterizzare anche figure ambigue o grottesche, riflette sostanzialmente la costellazione dei personaggi del racconto di Bouilhet, contribuendo, così, a caratterizzare più incisivamente l'ambientazione storica.

La riduzione del poema in libretto operata da Spitzmuller lascia, per la più gran parte, inalterate le coordinate della trama del poema di Bouilhet, riproducendone fedelmente – anche quanto alla versificazione – interi passi. Essa però risulta, nel complesso, meno ridondante, perché alleggerita da quelle ampie e dense sezioni descrittive che, invece, permeano il poema, assolutamente non funzionali sul piano della trasposizione operistica.

Inoltre, il libretto di Spitzmuller dovette necessariamente rinunciare allo stile ironico e, a tratti, persino grottesco di Bouilhet, che era, piuttosto, prerogativa dell'*opéra-comique* e dell'operetta alla Offenbach; mi riferisco, ad esempio, alla presentazione di Marcius, descritto nel secondo canto «il più dotto mangiatore che la terra abbia generato»[17]. Parimenti, la componente erudito-culinaria, che nel poema di Bouilhet ha una certa importanza, assume, nell'opera di Lazzari, una valenza quasi esclusivamente visiva (penso, ad esempio, alla raffinata e circostanziata esposizione delle pietanze del secondo canto, ridotta, invece, in Lazzari ad una mera sfilata di portate). Come si è già osservato, la versione di Spitzmuller è aderente alla fonte letteraria in quasi tutti gli snodi essenziali dell'intreccio; se ne distanzia in un punto soltanto, rinunciando a quella che, in Bouilhet, è l'unica 'circostanza attenuante' dell'agire della protagonista: l'intento di impedire un matrimonio incestuoso tra Paulus e Marcia, entrambi figli di Marcius. Nel libretto di Spitzmuller non c'è, invece, alcun legame parentale tra Marcia e Paulus; e Melænis, nella sua furia distruttiva, è, a tutto tondo, una carnefice spietata e feroce, sul tipo delle celebri figure di Erodiade ed Elena, che già avevano ispirato i poeti romantici.

---

17 «Le plus docte mangeur que la terre eût porté, / Et, depuis l'âge d'or, on n'avait pas vu d'homme / Qui digérât si bien, Lucullus excepté». In Louis Bouilhet, *Melænis – Conte romain*, chant deuxième, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris 1857, p. 31.

Il gioco delle antitesi che caratterizza il poema di Bouilhet, nella trasposizione operistica di Lazzari e Spitzmuller, assume indubbiamente un'enfasi maggiore; mi riferisco alla continua alternanza tra luminosità e oscurità, che plasma le ambientazioni dei 5 atti (Taverna, Villa di Marcius, Colosseo, Taverna, Giardino della villa), e alla contrapposizione tra morigeratezza e dissolutezza, incarnate, rispettivamente, da Marcia e Melænis. Gioco di polarità che culmina nel conflitto tra *Eros* e *Thanatos* – vero e proprio *cliché* del melodramma ottocentesco –, con il trionfo del secondo sul primo. In questo senso sono da intendere i versi, tratti da Bouilhet, che Melænis canta nell'ultimo atto, prima che Paulus sia ucciso dal sicario:

> Notre bonheur est fait de pleurs et de vengeances
> Et cet amour terrible aura des violences
> Pleines de volupté, de délire et d'effroi![18]

Quanto all'aspetto più schiettamente musicale, premetto che le mie considerazioni si basano sullo studio dello spartito per canto e pianoforte, reperito presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna[19].

Sulla scrittura musicale di Lazzari è evidente il forte influsso di Charles Gounod e César Franck; è una scrittura che guarda al passato, le cui strutture armoniche hanno una funzione di mero sostegno delle parti vocali, spesso caratterizzate da un melodismo troppo semplicistico.

Nell'opera è evidente la ricerca di una *couleur* storica, geografica e sociale, nell'intento di conferire a *Melænis* una certa originalità, in un panorama operistico, quello francese, in cui i soggetti di ambientazione romana erano già stati ampiamente sfruttati. Penetrano nella struttura compositiva – come contributo alla *couleur historique* – formule musicali 'estranee', com'era tipico della tradizione del *grand opéra*, utilizzate come 'connettori di realismo'. Peraltro, l'evocazione del colore storico e sociale della Roma di Commodo, caratterizzata dalla commistione di vari strati sociali (cortigiane-gladiatori-senatori), non è scevra da evidenti e ingenui anacronismi (come la presenza delle banane nella prima scena dell'opera)[20].

---

18 BOUILHET, *Melænis*, p. 202.

19 *Melænis*, Opéra en cinq actes tiré du roman de Louis Bouilhet, Poème de Georges Spitzmuller, Musique de Sylvio Lazzari, Partition Piano et Chant réduite par l'Auteur, Max Eschig & Cie Editeurs, Paris 1915 (Représentée pour la première fois à Mulhouse le 25 Mars 1927 sur la scène du Théâtre Municipal).

20 Cfr. libretto di G. Spitzmuller in appendice. Sul rapporto fra cibo e melodramma cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Essen und Trinken auf der Opernbühne*, in *Musikwissen-*

Nel primo atto, frequente è il ricorso alle scale nei modi greci: l'ipoeolio nella canzone di Melenis, l'ipomisolidio nel coro della seconda scena e il lidio nel canto e danza di Melænis alla terza scena. Questo utilizzo, tuttavia, venendo assorbito nell'impianto armonico tradizionale europeo, finisce per risultare superficiale e finanche scolastico.

Tra le parti solistiche, soprattutto Melænis è caratterizzata da un melodismo accattivante non disgiunto da armonie di facile effetto; esemplare in tal senso, è la "canzone di Melænis" nel primo atto.

Le musiche coreutiche del secondo atto, al termine del banchetto nella villa di Marcius, collocate in apposite sezioni, hanno una funzione puramente esornativa, in quanto la loro presenza non è finalizzata allo sviluppo della trama[21]. Per esse, il compositore si rifà ai modelli delle tipiche danze greche, quali il *cordace* – una danza lidia spesso presente nelle commedie attiche – e l'*emmeleia*, di carattere più serio e grave, eseguita dal coro nelle tragedie. Non poteva mancare alla fine del simposio, il momento bacchico, con un *Finale* di sfrenatezza dionisiaca, che sfocia in un «canto bacchico» intonato dal coro. È pure questo un *topos* della tradizione; penso – *ex multis* – al V atto del *Faust* di Gounod, al II dell'*Hamlet* di Thomas o al *divertissement* nel III atto dell'*Ascanio* di Saint-Saëns, tutto incentrato sulla sfilata delle divinità greche e culminante in un'apoteosi. Lo stesso discorso vale, in buona sostanza, anche per la pantomima del terzo atto – il più spettacolare dell'opera – nella quale Sileno insegue Venere e le Ninfe.

* * *

Affatto diverso è l'approccio di Zandonai al soggetto di Bouilhet[22]. La spettacolarità e il gusto decorativo, preponderanti nell'opera di Lazzari, qui giocano un ruolo ancillare rispetto allo svolgimento dell'in-

---

schaft im deutsch-italienisch Dialog: Friedrich Lippmann zum 75. Geburtstag, a cura di Markus Engelhardt e Wolfgang Witzenmann, «Analecta musicologica», Bd. 46, Kassel *et al.*, 2010, pp. 319-343.

21 Sulla funzione del ballo nell'opera cfr. KATHLEEN KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*: *La spettacolarità*, a cura di LORENZO BIANCONI e GIORGIO PESTELLI, vol. 5, E.D.T., Torino 1988, pp. 175-306.

22 Per una ricognizione, attraverso la corrispondenza con A. Rossato e N. d'Atri, delle opere letterarie francesi conosciute da Zandonai cfr. MIREILLE ZANDONAI, *Riccardo Zandonai e la letteratura francese*, in *Quaderni zandonaiani*, n. 1, a cura di Renato Chiesa, Fulvio Zanoni e Gianluigi Dardo, Zanibon, Padova 1987, pp. 125-150. Sui gusti letterari del compositore cfr. anche CLAUDIO LEONARDI, *Riccardo Zandonai: gli anni della formazione*, in *Riccardo Zandonai*, Atti del Convegno di Studi sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai, a cura di Renato Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 9-19.

treccio e, per di più, sono sempre concepiti in funzione di una progressione drammaturgica.

Se, nella fonte letteraria, la vicenda passionale della protagonista è immersa in un flusso ininterrotto di episodi secondari, in Zandonai – come la messa a fuoco di un particolare all'interno di un'immagine panoramica – la 'catastrofè passionale' di Melenis si staglia nettamente sullo sfondo delle vicende romane, acquistando profondità prospettica rispetto al contesto che la circonda.

Il dramma lirico, sfrondato dalle erudite digressioni e dai preziosismi letterari del poema di Bouilhet, è incentrato sulla sola Melenis. Netto è qui l'allontanamento – quasi un ribaltamento – rispetto all'opera di Bouilhet, nel quale, accanto a Melænis, spicca la figura maschile di Paulus, definito l'eroe del poema.

Gli autori prendono le distanze dalla variopinta congerie della narrazione francese e, pur tenendo presente nell'economia dell'opera il fattore spettacolare e storico, privilegiano la stilizzazione del personaggio femminile rispetto alla caratterizzazione dell'ambiente.

Un confronto tra la costellazione dei personaggi del poema di Bouilhet e quella dell'opera di Zandonai mette in luce le principali differenze a livello d'impostazione della trama.

POEMA	LIBRETTO
PAULUS: *retore*	MARZIO: *retore*
MELÆNIS: *etera*	MELENIS: *etera*
STAPHYLA: *madre di Paulus*	STAFILA: *sorella di Marzio*
MARCIUS: *magistrato edile*	MARCELLO: *magistrato edile*
COMMODE: *imperatore*	COMMODO: *imperatore*
CLEANDER: *liberto di Commode*	CLEANDRO: *liberto di Commodo*
MARCIA: *figlia di Marcius*	MARCELLA: *figlia di Marcello*
–––	ISI: *un'ancella*
MIRAX: gladiatore	–––
PANTABOLUS: *legionario*	–––

Si noti qui, per inciso, che, su sollecitazione di Zandonai – il quale paventava rivendicazioni giuridiche degli eredi di Bouilhet –, Paulus e Marcia furono ribattezzati Marzio e Marcella, e Stafila, da madre, diventò sorella del retore.

La riduzione librettistica perviene a sezionare la trama del poema, circoscrivendone l'argomento al solo dramma passionale della protagonista, sul modello delle più celebri eroine operistiche dell'epoca, da Gioconda a Madama Butterfly, a Salome ed Elektra.

Quanto alla struttura metrica, il testo di *Melenis* si colloca in quel

processo di progressivo distacco del libretto dagli schemi rigidi della versificazione italiana[23].

A tal riguardo, è interessante un passaggio del carteggio con Spiritini, che dimostra anche la modernità della visione operistica di Zandonai, dove si legge:

> Ella sa che la verseggiatura oggi, per la musica non ha nessun valore [...] si musica benissimo la prosa. Faccia dunque nella forma poetica che più le riesce, purché il pensiero corrisponda al momento psicologico del personaggio[24].

Il testo è dunque strutturato sull'alternanza tra strofe monòmetre di lunghezza variabile e sezioni in versi liberi, con una netta prevalenza del settenario rispetto all'endecasillabo (tradizionalmente il verso-base dei testi per musica).

All'espressione assai raffinata ma sovente turgida di Bouilhet, Spiritini e Zangarini – i quali avevano forse una conoscenza diretta anche del libretto di Spitzmuller[25] – preferirono una semplicità talvolta prosastica, seppur funzionale alla chiarezza drammatica; ciò, peraltro, senza penalizzare le necessarie aperture liriche.

Per saggiare, in concreto, le notevoli differenze che intercorrono tra il libretto e la sua fonte letteraria (divergenze che incidono profondamente sul contenuto e sulle dinamiche degli eventi) è opportuno, a mio avviso, un raffronto tra l'impianto del poema e quello della riduzione librettistica (vedi schema a lato).

In questa immagine sono schematizzate le corrispondenze più significative tra gli atti del libretto e i canti del poema. Come si può notare, la sostanza narrativa del I atto è riferita esclusivamente al canto I del poema; il II atto trae materia argomentativa dal IV canto, mentre il III

---

23 JÜRGEN MAEHDER, *The Origins of Italian «Literaturoper»: «Guglielmo Ratcliff», «La figlia di Iorio», «Parisina» and «Francesca da Rimini»*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton University Press, Princeton 1988, pp. 92-128.

24 Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 11.5.1908. Allo stesso modo si espresse Luigi Illica in una lettera che inviò a Giulio Ricordi nel 1907. Cfr. lettera n. 528 in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958, pp. 357-359. In un'altra lettera di Illica a Ricordi si legge: «Io dico, e ne sono persuaso, che la forma di un libretto è la musica che la fa. E che dal musicista non si deve musicare il "verso", ma il "concetto", l'angoscia di un dolore, l'impressione e il momento di una situazione. Il verso andava bene al tempo delle cabalette», ivi p. 186.

25 Curioso, a tal riguardo, è che entrambi i libretti collochino la prima scena nella taverna di Stafila nel quartiere della Suburra, mentre in Bouilhet non si parla che di un «antro».

POEMA	LIBRETTO
I CANTO: SUBURRA – incontro di Paulus con Melænis	I ATTO: TABERNA NELLA SUBURRA – incontro di Marzio con Melenis
II CANTO: VILLA DI MARCIUS E ALTRI LUOGHI – banchetto a casa di Marcius – descrizione dell'incontro di Paulus con Marcia – polemica filosofica di Paulus con il vecchio maestro di retorica	(*senza riscontro nel libretto*)
III CANTO: VARI LUOGHI – incontro con il gladiatore Mirax – debutto di Paulus al circo – presentazione di Commode	(*senza riscontro nel libretto*)
IV CANTO: PALAZZO IMPERIALE – nuova presentazione di Commode – premiazione di Paulus e scena con Marcius – incontro tra Melænis e Paulus – propositi di vendetta di Melænis – rivelazione di Staphyla a Melænis – preparazione del filtro	II ATTO: ATRIO DEL CIRCO – entrata di Commodo – Marzio nel circo – scena con Marcello – fuga e disperazione di Melenis
V CANTO: VILLA DI MARCIUS – preparativi per le nozze – Melænis impedisce il matrimonio – uccisione di Paulus	III ATTO: VILLA DI MARCELLO – preparativi per le nozze – ultimo incontro tra Marzio e Melenis – suicidio di Melenis

atto corrisponde, quanto all'ambientazione, al V canto, distanziandosene, però, nel finale.

Nella riduzione librettistica, il II e III canto risultano del tutto espunti; di qui, la presenza di lacune e incongruenze drammaturgiche. La rinuncia alla descrizione dell'incontro di Paulus con Marcia, alla *querelle* filosofica dello stesso Paulus con il suo vecchio maestro e all'incontro con il gladiatore Mirax, fa sì che la scelta di Paulus/Marzio di farsi gladiatore non sia adeguatamente preparata sul piano drammaturgico, apparendo talmente improvvisa da risultare quasi ingiustificata.

Parimenti nel libretto, l'omissione dell'intero antefatto relativo al sentimento tra Paulus e Marcia, rende incomprensibile allo spettatore l'intensità dell'amore di Marzio per Marcella; essa, poi, costringe gli autori ad attribuire a Marcella un ruolo puramente mimico e, così, inconsistente, rinunciando, perciò, al classico triangolo del melodramma ottocentesco.

In conformità alla tradizione del *grand opéra*, che prevede una graduale entrata della protagonista, preparata dall'azione di personaggi comprimari e introdotta da un coro, l'apparizione di Melenis avviene a due terzi del primo atto, anticipata dal canto di un coro.

Particolarmente interessante, sia sotto il profilo letterario, che sotto quello musicale si rivela la canzone affidata a Melenis, il cui testo è liberamente ispirato al *Cantico dei cantici*.

Canzone di Melenis

Salii su un pesco con la scala d'oro,
(erano tutti d'oro i miei pensieri);
morsi una pesca con i denti bianchi,
morsi una pesca sino alla midolla. –

Salii su un melo con i pie' d'argento,
colsi tre pomi rossi come il foco!
Donne di Scio, se passa il mio diletto,
io lo lapiderò coi pomi rossi! –

All'ombra di una vite mi sedei,
e in sen mi cadde un gran d'uva matura!
Donne di Scio, se passa il mio diletto,
ditegli che lo cerchi, ch'io no'l trovo! –

All'ombra delle rose mi sedei,
e un'ape punse a caso la mia bocca!
Donne, s'ei passa, dite al mio diletto
che un'ape farà il miele col mio sangue!

La melodia, modellata sulla scala eolia, pur collocandosi su uno sfondo armonico tradizionale, costituisce un esempio assai raffinato di *couleur historique*. L'accompagnamento è qui ridotto all'essenziale e poggia su una serie di accordi fissi di intervalli di quarta e quinta che, così, fanno risaltare la sinuosa e melismatica linea melodica. Questo conferisce al pezzo un sapore arcaico che rimarca l'estraneità della protagonista – una greca – rispetto al contesto dell'ambientazione.

La funzione simbolica di anticipazione del tragico destino della protagonista viene inoltre rafforzata dalla riproposizione degli ultimi due versi alla fine del II atto come infausto presagio, una funzione che ha precedenti analoghi sia in *Wally* (1892) di Catalani che in *Iris* (1898) di Mascagni[26]. Il riferimento ad alcuni elementi-simbolo dell'iconografia

[26] «[...] Fatto il mondo è così: / Amore al riso sempre il pianto unì», *La Wally*, di Wilhelmine von Hillern, riduzione drammatica in 4 atti di Luigi Illica, musica di Alfredo Catalani, libretto, II atto, Ricordi, Milano 1920; *Iris*, di Luigi Illica, musica di Pietro Mascagni.

pagana, e poi cristiana, – come la mela, la vite, la rosa e l'ape – quali emblemi della sofferenza amorosa[27], confortano questa interpretazione.

In virtù di questo espediente Melenis s'impone subito come la protagonista del dramma, appropriandosi di quel ruolo tragico che, invece, nel lavoro di Bouilhet, è destinato a Paulus. Dunque, già dal primo atto, si assiste ad un'inversione dei ruoli rispetto alla fonte letteraria. Quella che, nel primo canto del poema, è la sequenza eziologica 'causa-*Melænis*/vittima-*Paulus*', nel libretto risulta completamente rovesciata: 'causa-*Marzio*/vittima-*Melenis*"; ciò trova pure conferma nell'entrata, insolitamente in sordina, dello stesso Marzio.

I ATTO

1. Scena di Mirra, Lidia e Calpurnia «Un'altra gemma color del foco»
2. Ingresso di Cleandro e Scena «Per i borghi tiberini»
3. Ingresso di Marzio e Scena con Stafila «Fratello, qui?»
4. Arioso di Stafila «Un beveraggio di zafferan selvaggio»
5. Ripresa della Scena Cleandro-Cortigiane e altri «Le belle al gioco»
6. Ripresa del dialogo Stafila-Marzio «Vedi? Così! Alla gioia»
7. Aria di Marzio «Spezzar d'un colpo il giogo»
8. Ripresa della Scena Stafila-Marzio «Fratello, andrai tu al Circo?»
9. Coro dei Cristiani «Donami un cuore puro»
10. Ingresso di Melenis e Scena con Marzio «Che vuoi da me?»
11. Canzone di Melenis «Salii su un pesco con la scala d'oro»
12. Ripresa del dialogo Melenis-Marzio «Ti piace?»
13. Aria di Melenis «Son greca d'Argo»
14. Ripresa del dialogo Marzio-Melenis e chiusa d'atto «Parla! Parlami ancora!»

Questa inversione dei ruoli determina, nel primo atto dell'opera, un *incipit* volutamente incerto e di scarso mordente, cui segue l'episodio chiassoso che vede Cleandro, un liberto di Commodo, inscenare, assieme ad alcune cortigiane, una parodia del giudizio di Paride. Questo inizio poco incisivo si protrae sino all'entrata di Melenis che, esattamente come nel poema, cade a due terzi dell'atto.

Altra rilevante variazione rispetto alla fonte, che ha notevoli ripercussioni sull'impostazione e la sostanza drammaturgica del libretto, è l'introduzione dell'elemento religioso, qui rappresentato dal culto cristiano. È qui evidente l'influsso di quella corrente, che ha le sue prime scaturigini soprattutto nell'*Antéchrist* di Ernest Renan e nei *Martyrs* di

---

27 Per la simbologia botanica nelle arti figurative cfr. MIRELLA LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Olschki, Firenze 1977.

François-René de Chateaubriand e si è protratta fino al *Quo vadis?* di Henryk Sienkiewicz, la quale opponeva al paganesimo della «vecchia e decadente Roma, l'universo nascente dei cristiani»[28].

II ATTO

1. Scena Cleandro-Commodo «Un'ibera brunissima»
2. Coro dei Cristiani «O figlie di Jerusalem»
3. Scena Cleandro-Commodo-Melenis «Ecco la greca dall'anche ondulose»
4. Invocazione di Melenis «Tu che comandi al mondo»
5. Aria di Melenis «Non ha che un sol la terra»
6. Coro della folla «Roma! Roma!» e Scena
7. Aria del Cristiano «Pace, pace annunziò» e prosecuzione della Scena
8. Danza e Coro «Nel mar un nuovo fiume»
9. Ripresa della Danza e Coro «Ercole stesso»
10. Danza e Coro «Gloria!»
11. Scena Commodo-Marzio-Marcello e Coro «Or che Roma t'è ai piedi»
12. Aria di Marzio «O chiara stella del mio cielo»
13. Coro e finale d'atto «Oh amore!» / «Su, spogliate gli uliveti»

Un coro di cristiani introduce, nei primi due atti le entrate di Melenis. Nell'atto primo, si tratta di un canto fuori scena, liberamente tratto dal Salmo 51 (al quale, del resto, lo stesso Zangarini aveva già attinto, in precedenza, per il libretto della *Fanciulla del West*, atto I). Invece, il canto dell'atto II (*O figlie di Jerusalem*, */ io son bruna ma bella; / io sono come le tende di Kedar / e come i padiglioni di Salomon*) è un passo tratto dal *Cantico dei Cantici* (*Bruna sono ma bella*, */ o figlie di Gerusalemme*, */ come le tende di Kedar*, */ come i padiglioni di Salma*).

L'introduzione del coro dei cristiani muta fortemente la prospettiva del testo, con specifico riguardo all'impostazione della figura protagonista e all'esito della vicenda drammatica. Allo stesso tempo questo consente al compositore, allo scopo di ricreare un'atmosfera religiosa, di dare al proprio linguaggio anche una connotazione antica, facendo leva su quei 'sottintesi estetici', cui solitamente si ricorreva nell'evocare, sul piano sonoro, il mondo cristiano. Lo stile e il linguaggio antico permettono, così, di colorare la partitura con inflessioni ieratiche e con la declamazione *recto-tono*, tipica delle preghiere individuali.

---

[28] COSTANTINO C.M. MAEDER, *La figura di Nerone nel secondo Ottocento: Arrigo Boito e Pietro Cossa alle prese con un mito europeo*, in LORENZA GUIOT e JÜRGEN MAEHDER, *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Atti del 3° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo», Sonzogno, Milano 1998, pp. 211- 227.

Il secondo atto, pur riprendendo alcune parti del terzo canto del poema, attinge prevalentemente al materiale narrativo del quarto. La scelta drammaturgica di fondo (Melenis come unica protagonista dell'opera) portò all'esclusione di tutti gli episodi relativi alla storia d'amore fra Paulus e Marcia, che, invece, in Bouilhet, avevano un notevole rilievo.

La scena del circo esalta l'elemento spettacolare e grandioso che – come testimonia la produzione operistica del tardo Ottocento – era considerato naturalmente insito in un soggetto romano e che, più tardi, troverà la sua più intensa espressione visiva negli allestimenti sfarzosi del *Nerone* di Boito alla Scala[29]. Qui, a mio avviso, Zandonai dà una prova significativa delle sue notevoli capacità compositive. Poche altre opere dell'epoca riuscirono nel duplice obiettivo di sviluppare un linguaggio magniloquente mediante una complessa sovrapposizione di piani sonori e scenici. Da una parte, la resa musicale della profondità prospettica della scena, attraverso l'entrata di diversi gruppi corali (un effetto che, peraltro, aveva illustri precedenti come le falangi celesti nel Prologo in cielo del *Mefistofele* di Boito e il coro delle donne e dei soldati all'inizio del III atto dei *Lituani* di Ponchielli[30]); e, dall'altra parte, la rappresentazione del contrasto tra cristiani e pagani. Accordi basati sulla scala esatonale e il ritmo concitato delle masse corali della folla e dei legionari 'cozzano' contro la linea melodica diatonica e l'incedere isoritmico e ieratico del coro dei cristiani, dando vita, così, ad un insieme di grande effetto.

Il linguaggio di Zandonai è, dunque, moderno, specialmente con riguardo alla condotta delle voci; queste, tra il canto e il declamato melodico, fluttuano su una base armonica che spesso si estrania dalla linea vocale, rispetto alla quale, talvolta, si pone anche in rapporto dialettico.

L'elemento religioso incide anche sulla caratterizzazione del personaggio, che, in Zandonai, si accosta al modello della peccatrice redenta, sul tipo della celebre Thaïs; anche se, diversamente da questa cortigiana, che può vantare un'autorevole e cospicua tradizione letteraria, l'etèra Melenis compare soltanto nella *Cistellaria* di Plauto[31] e, quale «bruna

---

29 Sulla ricezione e la fortuna teatrale di questo soggetto si veda l'ampia disamina di MAEDER, *La figura di Nerone*, pp. 211- 227.

30 Sulla ricezione e le caratteristiche del *Grand-Opéra* e dell'*opera ballo* in Italia cfr. FIAMMA NICOLODI, *Italian opera*, in *The Cambridge Companion to "Grand Opera"*, a cura di David Charlton, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 383-402.

31 *Cistellaria/Titus Maccius Plautus*, a cura di WALTHARIUS STOCKERT, QuattroVenti, Urbino 2009.

Melenide», dedicataria di una raccolta del poeta Domizio Marso, la cui esistenza è testimoniata da una citazione di Marziale[32].

L'intenzione di attribuire una nota di compassione al personaggio emerge dalle stesse parole di Zandonai, il quale aderisce alla proposta di Spiritini di sostituire la scena del filtro, presente nel poema di Bouilhet, con l'introduzione di un coro di cristiani che intonano una preghiera:

> Trovo indovinata l'idea che Ella mi ha esposto in una Sua lettera di sostituire la scena del filtro, che ha un po' del romantico, col coro dei cristiani. Sì, sì; faccia pure borbottare ai cristiani la loro preghiera, farò io singhiozzare la musica[33].

In netto contrasto con il carattere del II atto è, invece, l'impostazione generale del terzo, incentrato sui dialoghi tra Marzio e Melenis e ambientato nel giardino della «Villa suburbana di Marcello», dove fervono i preparativi per le nozze di Marzio e Marcella:

III ATTO

1. Preludio strumentale
2. Danza delle Ancelle
3. Canzone di Isi «Per acqua andò una sera Camilla» e Scena con le Ancelle «Isi, Isi che hai»
4. Ripresa della Danza, ingresso di Melenis «Che cerchi tu?» e Scena
5. Ingresso di Marzio e Aria «Salve, o casa del sogno»
6. Scena con Marzio «Marzio! Metti la mano sopra il mio cuore»
7. Ripresa della Canzone di Isi con Coro «Negli occhi ha Claudio il foco»
8. Coro delle Ancelle «T'innonderem le braccia del sangue dei roseti»
9. Scena di Melenis «Derelitta e derisa» e Aria «Tanto era bello il sogno mio»
10. Coro esterno «Calza di giallo i tuoi piedi di neve» e morte di Melenis
11. Coro «Agita al vento la torcia di pino» e corteo finale

Qui ritroviamo il punto di massima divergenza del libretto dalla sua fonte letteraria.

Determinante, a tal riguardo, si rivelò l'intervento di Zangarini sul

---

32 Marco Valerio Marziale in uno dei suoi epigrammi accenna ai carmi di Domizio Marso (poeta latino contemporaneo di Ovidio e appartenente alla cerchia di Mecenate) dedicati alla bruna Melenide [...] *Et Maecenati*, *Maro cum cantaret Alexin / nota tamen Marsi fusca Melaenis erat*, cfr. gli epigrammi, Libro VII, 29, in *Epigrammi di Marco Valerio Marziale*, a cura di Giuseppe Norcio, Utet, Torino 1980, p. 453.

33 Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 11.5.1908.

finale del dramma, che incise profondamente sulla struttura complessiva e sul risultato estetico.

In particolare, dal carteggio tra Zandonai e Spiritini si ricava l'esistenza di una prima e nettamente diversa versione del finale: la morte improvvisa di Melenis – anziché di Paulus/Marzio, come in Bouilhet – per mano del legionario Pantabolus. Finale con vero e proprio colpo di scena che Zandonai mostrava di apprezzare.

In una lettera a Spiritini del 1908 si può leggere: «quando Melenis cade colpita da Pantabolus, in lei parla forte la compassione. E da questo momento il libretto va benissimo fino alla fine»[34].

Invece, nella versione definitiva, la protagonista, dinanzi al rifiuto di Marzio, si trafigge il cuore con uno spillone d'oro. Non è questo un puro gesto di disperazione amorosa, quanto piuttosto un atto di tragica ripicca e «oscura minaccia» (come si legge testualmente anche nelle indicazioni di regia)[35]. Infatti, prima di togliersi la vita, Melenis si rivolge a Marzio, già allontanatosi, con questi versi «[...] Voglio dargli di nozze / un'aurora funesta! [...]» e ancora «[...] Per la tua via se il sangue troverai, / ricordati di me!»[36] rivelandosi dunque, un personaggio dalla duplice natura, già celata, del resto, nella doppia etimologia del suo nome: tra oscurità e miele.

La scelta di questo finale comportò sicuramente un impoverimento a livello di dinamiche drammaturgiche dell'opera; se già la mancanza di un'antagonista femminile, con un ruolo di contrasto rispetto a quello di Melenis, rese più difficile la caratterizzazione psicologica del personaggio, la totale assenza di un 'rivolgimento', di un colpo di scena o di un forte elemento di opposizione che incidesse sulle sorti dei protagonisti, favorì addirittura un appiattimento dell'azione proprio nel momento in cui, come previsto dalle convenzioni della tradizione operistica italiana, il pubblico si attendeva un evento che segnasse in maniera incontestabile il culmine e la fine dell'intero dramma.

Peraltro, se, da un lato, questo finale non convenzionale indebolisce la struttura drammaturgica, è anche vero però, che, proprio in questa precisa scelta, può scorgersi una visione più moderna, di cui lo stes-

---

34 *Ivi*.

35 Cfr. *Melenis*, dramma lirico in tre atti, dal poema di Louis Bouilhet di Massimo Spiritini e Carlo Zangarini, musica di Riccardo Zandonai, opera completa per canto e pianoforte, riduzione di Carlo Carignani, Ricordi, Milano 1912, p. 185.

36 Cfr. *Melenis*, dramma lirico in tre atti, dal poema di Louis Bouilhet di Massimo Spiritini e Carlo Zangarini, musica di Riccardo Zandonai, libretto, Ricordi, Milano 1912, p. 33.

so Zandonai – nel definire *Melenis* «un lavoro aristocratico e originale tanto musicalmente che letterariamente»[37] – si dimostrava ben consapevole.

* * *

In conclusione: il raffronto compiuto tra i lavori coevi di Lazzari e Zandonai ha evidenziato i profili in cui sono più marcate le diverse – e quasi antitetiche – visioni operistiche dei due compositori: la *couleur locale*, il piano drammaturgico e quello del linguaggio musicale. La comparazione che si è svolta va dunque a discapito dell'opera di Lazzari (in larga misura, già allora, anacronistica); allo stesso tempo, essa fa risaltare la modernità e la raffinatezza delle tecniche compositive profuse dal 'giovane' Zandonai che, solo due anni più tardi, sfoceranno nel capolavoro di *Francesca da Rimini*.

[37] Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 11.5.1908.

Diego Cescotti

I FASCINI NEGLETTI DI *MELENIS*. VICENDE E CIRCOSTANZE DI UN'OPERA SFORTUNATA

«C'É CHI PUÒ E CHI VUOLE»

Quando gli capitava di nominare le proprie creature operistiche, Zandonai si preoccupava come ogni buon padre di non mostrare parzialità nei confronti dell'una o dell'altra: Conchita, Melenis, Francesca, Giulietta dovevano essere per lui degne della medesima considerazione, e se mai cedeva a qualche piccola debolezza era per le più sfortunate, non per le vincenti. Per questo poteva bonariamente seccarsi, qualche volta, vedendo l'ennesima Francesca da Rimini contesa da teatri e impresari mentre invece avrebbe preferito che fosse lasciato un poco più di spazio alle altre sue figliole artistiche.

Se così stanno le cose, c'è da pensare che nei confronti di Melenis, la più fragile indubbiamente delle quattro sopra citate, egli abbia finito per assumere quell'atteggiamento tra il mesto e l'apprensivo che normalmente si riserva a una figliola malaticcia o destinata a rimanere zitella. Ma non era con questa prospettiva che la sua creatura era nata, anzi, se vogliamo protrarre ancora un poco la metafora, diremo che poteva addirittura amarla più delle altre, proprio perché l'aveva concepita in modo semiclandestino, sotto la spinta di una volontà assoluta. Evidentemente questo non bastò ad assicurarle un destino lieto, anzi tutto sembrò concorrere come per una fatalità ineluttabile a contrastarne l'avanzata, relegandola alla fine al ruolo immeritato di cenerentola nel quale è rimasta confinata per un intero secolo.

Cercare di render conto oggi del perché quest'opera sicuramente fondamentale nel percorso di crescita del maestro roveretano sia stata così impietosamente cancellata dalla storia e dalla memoria di generazioni di

ascoltatori, non è cosa facile: i pochi elementi in nostro possesso non permettono di procedere se non con prudenziale cautela e consigliano in primo luogo di confrontarsi con il dato oggettivo, cioè con le due rapide presenze di questo titolo sui cartelloni di Milano e di Roma tra il novembre 1912 e il marzo 1913 – sette od otto recite in totale –, che segnarono insieme la sua venuta al mondo e la sua prematura scomparsa.

Per sgombrare subito il campo da equivoci è bene far giustizia di certe posizioni superficiali sedimentatesi nel tempo e precisare che *Melenis* non fu in alcun modo un passo falso, una battuta d'arresto, un infortunio di percorso e tantomeno un fiasco, né è corretto vederla come un tentativo semi-abortito o un lavoro di apprendistato. L'opera suscitò una reazione vivace come ogni altra di Zandonai: interessò, fece discutere, alimentò entusiasmi e riserve, ma dimostrò di avere in sé le forze per trovare un proprio posto nella storia se solo le fosse stato concesso di andare al di là di quelle due brevi occasioni ravvicinate che le furono assegnate. I giornali dell'epoca ne parlarono al modo solito, distribuendo equamente lodi e biasimi, senza lasciar trasparire alcuna traccia di stroncatura; si arrivò anzi a pronosticare all'opera una lunga fortuna sui palcoscenici del mondo, testimoniando con ciò un sentire generale orientato verso l'accoglienza positiva. Tutta la problematica intorno a *Melenis* risiede dunque in questa sua forzata e innaturale immobilità che l'ha per sempre legata ad un unico remoto accadimento contingente, negandole quella prospettiva storica che è fattore indispensabile perché una qualsiasi vicenda critica possa svilupparsi.

Per avere ragione dell'intera questione non è rimasto che appigliarsi ad ogni dettaglio proveniente dalle fonti disponibili, mettere tutto in ordine e ricamarci intorno delle verosimili ipotesi interpretative. Tale operazione si è rivelata sorprendentemente ricca di stimoli poiché attraverso *Melenis* sono emersi tanti altri eventi che contornarono l'operatività zandonaiana di quegli anni e per i quali è lecito parlare di un vero e proprio stato di grazia.

«TROPPO ALTO È L'IDOL MIO»

I primi approcci di Zandonai al testo di *Melenis* possono essere fatti risalire agli inizi del 1908. Il maestro, all'epoca ventiquattrenne, veniva dall'aver messo all'attivo alcune cose non trascurabili[1], ultima delle quali

[1] Tra esse le due Scene dantesche, il poemetto pascoliano *Il sogno di Rosetta*, la scena *Il ritorno di Odisseo*, la suite per fiati *Fra i monti*, l'Ouverture «Sogno di un

l'opera *Il grillo del focolare*, suo esordio importante come autore in forza alla Casa Ricordi. Nell'ottobre precedente aveva appunto licenziato questa sua opera prima, e poiché l'andata in scena si preannunciava piuttosto lunga ed egli viceversa era divorato da una irresistibile impazienza creativa, si mise immediatamente alla ricerca di un nuovo soggetto che gli desse garanzie di solida consistenza drammatica.

È uno Zandonai positivamente inquieto quello che ci appare in questi primi anni di carriera: ambizioso, pieno di voglia di fare, sicuro di sé all'estremo ma anche maturo nei modi, assennato nei giudizi e con quel tanto di purismo idealistico che gli faceva provare un fondo di antipatia verso tutto quanto è istituzione, struttura, centro di potere, quasi a voler ricalcare certe posizioni romantiche di dissidio tra le pure ragioni dell'arte e i bassi interessi commerciali che pretendono di regolarle. Così, nei confronti del mondo editoriale era già presente in lui una qualche insofferenza per il sistema di condizioni, vincoli e gabole che sembrava fatto apposta per smontare gli entusiasmi. Una delle clausole di contratto gli imponeva di concordare obbligatoriamente con l'editore il soggetto della sua seconda opera, e in tal senso egli si mosse leggendo in quei mesi molti romanzi (tra questi il *Rêve* di Emile Zola, che lo allettò per un fugace momento) e compulsando un buon numero di libretti che però non incontrarono il suo gradimento perché ritenuti troppo tradizionali. Altri soggetti più interessanti presentò in Ditta come possibili libretti, ma tutti gli furono uno alla volta rifiutati con i pretesti più vari: evidentemente troppa autonomia di intervento non era ammessa da parte degli affiliati, specie se giovani e inesperti.

Ma Zandonai tanto inesperto non era. Della serena coscienza dei propri obiettivi artistici fece sfoggio in un'intervista al «Trentino» di quell'inizio 1908, dove osservava che già nella tenue favola dickensiana del *Grillo del focolare* aveva cercato forme e procedimenti fuori dal comune e che tali elementi voleva ora applicare con maggiore pienezza e coerenza a un nuovo lavoro «di polso». Così dicendo pensava già a *Melenis*, per la quale in quegli stessi giorni stava intavolando autonome trattative epistolari con il poeta Massimo Spiritini e che Ricordi, come al solito, bocciò non appena il compositore gliene ebbe fatto cenno. Stavolta però Zandonai non si sottomise facilmente al responso: fermamente deciso a non rinunciare al soggetto antico-romano in cui crede-

---

adolescente», il Salmo II, il coro *O Padre nostro che ne' cieli stai*, l'opera inedita *La coppa del re*, il Quartetto in sol maggiore per archi, la fiaba musicale *L'uccellino d'oro*, oltre a un gran numero di liriche vocali da camera, cori e inni sacri e profani.

va, pensò di aggirare l'ostacolo avviando il nuovo lavoro per conto suo, con l'idea di proporlo eventualmente alla Ditta a cose fatte, nella persuasione che di fronte a un'opera compiuta e ben riuscita nessuno avrebbe avuto il coraggio di contrastarne i destini.

Il passaggio determinante dalla ricerca astratta di un soggetto alla operatività concreta in *Melenis* può con molta verosimiglianza avere avuto un artefice nella persona di Tancredi Pizzini, una di quelle figure caratteristiche che componevano la cerchia milanese degli amici suoi più intimi e fidati. Medico e melomane, si pensa che abbia conosciuto il giovane maestro fin dai primissimi passi da questi compiuti nella metropoli milanese, circoscritti per lo più al triangolo Scala-Via Berchet-Via Borgospesso[2], dove il neofita era impegnato ad acquistare crediti e a costruire il proprio personaggio. Pizzini era, tra le altre cose, medico degli artisti della Scala e per questo ben addentro a tutti i fatti e i pettegolezzi del mondo musicale meneghino, che così spesso ci appare, nelle sue pungenti descrizioni, segnato da un certo provincialismo. La confidenza umana che traspare dalle sue lettere a Zandonai si traduce in un atteggiamento tra l'amichevole e il paternalistico: e non è infatti improbabile che questo maturo scapolo si sia posto nei confronti del giovane musicista come una specie di sostituto paterno, la qual cosa è anche intuibile dall'uso spontaneo del *tu*, non così frequente all'epoca[3]. Ciò che a Zandonai doveva piacere di Pizzini era quella sua autonomia di giudizio che lo portava ad avere una visione assai disincantata, se non decisamente polemica, dei luoghi vocati all'arte musicale: in primis il Teatro alla Scala e la Casa Ricordi. Ecco perché viene naturale pensare a lui come al primo tramite nelle trattative zandonaiane su *Melenis* in quanto esse avevano di irrituale o di irrispettoso.

Fissati dunque i contatti con Spiritini ed entrati nel clima della vicenda, si procedette rapidamente a stabilire la struttura di base del libretto affidando al poeta la prima verseggiatura. Forse mai come in questa occasione il musicista si rivelò altrettanto puntiglioso e interventista nella definizione della sceneggiatura, dando mostra di una non trascurabile chiarezza d'intenti. Oltre a ciò, condusse in proprio una basilare ricerca documentaria sulla teoria modale greca attraverso lo studio del Fétis[4],

---

2 Via Berchet era, come noto, la sede storica della Casa editrice Ricordi, mentre a Via Borgospesso si trovava il salotto della contessa Vittoria Cima.

3 Non possiamo sapere, invece, in che modo Zandonai ricambiasse, poiché non è a tutt'oggi conosciuta alcuna delle sue numerose lettere inviate a Pizzini.

4 Le tracce di questo suo lavoro preparatorio sono consegnate a un manoscritto a matita conservato con segnatura SZ 2 presso gli archivi della Biblioteca Civica di Rovereto.

dopodiché ritenne di esser pronto ad attaccare l'opera, e lo fece cominciando a prendere confidenza con il secondo atto, su cui rimase quattro settimane, per passare poi al primo, che affrontò non dall'inizio ma dall'entrata di Melenis e solo dopo retrocedendo alla prima scena tra Marzio e Stafila[5].

Le idee dovevano essere già tutte in testa poiché l'atto fu portato a compimento nell'arco di un solo mese, tra l'aprile e il maggio. A questo punto l'opera gli era già entrata nel sangue e in essa vedeva a portata di mano l'occasione lungamente cercata di un «lavoro aristocratico e originale», obbediente «alla finezza delle esigenze moderne»[6]. Altre volte parlerà per essa di «linguaggio complesso e azzardato» per segnalare la sua carica di novità.

Intraprese il suo lavoro con un inebriante senso di libertà, «spinto – come egli stesso ebbe a dire – dal bisogno irresistibile di dar sfogo a ciò che [gli] mulinava nella testa e nell'anima». E se l'ufficialità ne era tenuta all'oscuro, non altrettanto avveniva per l'*entourage* parentale e amicale di Sacco, dove le notizie si diffondevano rapidamente e si stava sempre tutti in allerta per ogni nuova impresa del giovane campione: in allerta e anche in apprensione, poiché lo si sapeva capace di certe audacie moderniste che spaventavano un poco i bravi paesani. Di questo egli dovette in qualche modo accorgersi poiché si premurò di fugare ogni timore precisando a Lino Leonardi, l'amico suo più caro, che l'opera in costruzione non sarebbe stata debitrice né a Richard Strauss né a Debussy ma avrebbe portata ben chiara la sua impronta personale. Obiettivo dichiarato era di creare «un insieme poetico-musicale equilibrato e originale», quanto a dire un lavoro di moderata modernità.

In questa sua azione trovò una buona sponda nella nobildonna Vittoria Cima, il cui salotto milanese si era sempre distinto lungo un buon mezzo secolo per l'appoggio offerto alle cause progressiste in arte, avendo sostenuto a suo tempo la scapigliatura di Boito e degli altri giovani ribelli. A lei Zandonai confidò in segreto lo stato dell'arte su *Melenis*, manifestando l'intenzione di rimandare la prima mossa a dopo l'andata in scena del *Grillo del focolare* poiché era maturata in lui la convinzione

---

5 Questa di non seguire mai un ordine consecutivo era una prerogativa del suo modo di operare, e rende ragione del suo affidarsi all'istinto e alla suggestione piuttosto che a un piano preordinato.

6 Da qui in avanti le citazioni tra virgolette si intendono riferite a brani di lettere provenienti dal Fondo Zandonai della Biblioteca Civica di Rovereto, dal carteggio edito con Leonardi e Gianferrari (CLAUDIO LEONARDI, *Epistolario*, Longo, Rovereto 1983) e dal repertorio Spiritini conservato a Verona presso l'Accademia Letteraria.

che se la fortuna avesse arriso all'opera prima, ciò avrebbe spianato la strada alla seconda. Quello che invece accadde fu che il *Grillo*, rappresentato a Torino il 28 novembre 1908, conseguì sì un buon successo, ma Tito Ricordi continuò a mantenere su *Melenis* – in particolare sul libretto – la sua contrarietà anche dopo averne sentito al pianoforte il primo atto, tanto da sconsigliare energicamente all'autore di proseguire nel lavoro.

Zandonai, disposto ormai al braccio di ferro, decise una volta di più di non darsene per inteso e continuò in silenzio la composizione «lavorando come un signore che ha del tempo e dell'intelligenza da sprecare». Tanto meno era disposto ad abbandonare la partita, in quanto nel frattempo si era fatta strada l'idea che la Scala, mercé forse l'intermediazione di Pizzini, fosse interessata ad acquisire l'opera attraverso una trattativa che avrebbe tagliato fuori completamente la Casa Ricordi. Per altro verso Tito, che non poteva più ignorare la smania produttiva del suo affiliato, pensò di distrarlo da *Melenis* promettendogli per l'immediato l'ingaggio in un'opera importante a cui avrebbe dato tutto il sostegno necessario. Zandonai si guardò bene dal rifiutare l'offerta, ma la intese nel senso di un'aggiunta piuttosto che di una compensazione, sicché, lungi dal rinunciare alla sua creatura segreta, cominciò da qui in avanti a pensare ad essa come alla sua *terza* opera. Ma intanto, per non incorrere in un ulteriore rifiuto che lo avrebbe smontato del tutto, continuò a tenersi libero da ogni obbligo nei confronti della Ditta valendosi dell'amicizia del buon Pizzini che, più sensibile alle ragioni del giovane artista, compì l'atto generoso di acquistare per conto suo i diritti dell'opera in formazione in attesa che la Casa Ricordi, se lo riteneva, ne richiedesse l'incameramento.

È solo a questo punto che Zandonai apprese da Spiritini che il soggetto utilizzato non era originale come aveva creduto fin lì, ma derivava da un poema poco noto di Louis Bouilhet. Se abbia avuto modo di conoscerlo direttamente in lettura, condizionando in tal modo la sua visione d'insieme, non sappiamo; di certo l'emergere di quella fonte inaspettata provocò per un certo tempo qualche scompiglio per via di supposti diritti d'autore, tanto che si pensò addirittura di cambiare il nome alla protagonista[7]. Quanto a un'altra *Melænis* operistica di cui pure si scoprì l'esistenza in quel periodo, egli non se ne disse minimamente preoccupato, né sentì il bisogno di conoscerla[8].

---

7 La cosa dispiaceva particolarmente a Zandonai, che confessò al suo librettista essere «difficile [...] trovare un nome greco altrettanto bello e dolce come quello che porta ora la protagonista» [30. 3. 1909].

8 Si tratta della *Melænis* dell'italo-francese Sylvio Lazzari, di cui si è discusso ampiamente nello scritto di Irene Comisso in questo stesso volume.

Risolto dunque senza conseguenze il problema dei diritti, il lavoro proseguì felicemente, tanto che agli inizi del 1909 il terzo atto risultava ben avviato, mentre del secondo era compiuta solo la grande scena tra Commodo e Melenis, che ne rimane comunque il cuore. Uniche distrazioni del periodo le trasferte a Milano per assistere al *Boris Godunov* (particolare non trascurabile, in vista della peculiare scrittura per i cori nella sua opera in fieri) e alla recentissima *Elektra* di Strauss, di cui colse la carica innovativa. Tutto lasciava pensare che il lavoro sarebbe giunto presto alla fine prefissata, se nel mese di maggio non fosse accaduto l'imprevisto: il vago soggetto già ventilato da Ricordi si concretizzò d'un tratto nell'accattivante storia di *Conchita*. Fu un colpo ad effetto, ma probabilmente non pianificato. Personalmente tenderei a metterlo in diretta relazione con la morte, avvenuta proprio in quei giorni, di Isaac Albéniz, il musicista spagnolo che deteneva un qualche diritto di prelazione sul libretto di Maurice Vaucaire *La femme et le pantin*: quello stesso che prima ancora era capitato tra le mani di Giacomo Puccini. Sta di fatto che Tito, rientratone ora in possesso, lo affidò senza indugi a Zandonai, il quale si lasciò facilmente convincere che lì poteva giocarsi al meglio la propria affermazione, anche perché questa volta aveva a spalleggiarlo l'intera casa editrice con la pienezza dei suoi mezzi tecnici e propagandistici. Partendo per il suo viaggio d'istruzione in Spagna, si accomiatò dalla «povera greca» con un poco di nostalgia, vagheggiando per essa «un risveglio impressionante» quando che fosse.

«BALSAMI EBBE E UNGUENTI RARI: TUTTO INUTILE»

Per poco più di un anno (dal giugno 1909 al luglio 1910) Zandonai si buttò anima e corpo sul soggetto spagnolo, ma nonostante il profondo coinvolgimento in questa sua opera fondamentale non tardò, una volta ultimatala, a manifestare il desiderio di ritornare «ai vecchi amori di Melaenis». L'idea era di sbrigarsela in fretta, ma non aveva fatto i conti con la nuova realtà e forse anche con la nuova esperienza maturata. Non è mai facile riprendere a distanza un lavoro abbandonato a metà. Allo stato di grazia del primo momento era subentrato quel tanto di spirito critico che gli faceva riconsiderare buona parte dell'impianto e delle situazioni, né minori furono gli stimoli (o le pressioni) venutegli dall'esterno a cambiare parti di musica e di libretto. Per di più, altri impegni incombevano: nei primi mesi dell'anno 1911 dovette recarsi a Genova e a Nizza per seguire in prima persona le produzioni quasi contemporanee del *Grillo del focolare*; quindi si occupò dell'estenuante

preparazione di *Conchita*, che si protrasse per diversi mesi. Fino alla metà di maggio, tuttavia, era ancora pienamente al lavoro su *Melenis*, tanto da finire a breve la composizione del secondo atto e iniziare subito dopo la strumentazione del primo. Sentendosi ormai molto avanti con il lavoro, ritenne maturo il momento per un definitivo chiarimento con Tito Ricordi: gli scrisse dunque una franca lettera rammentandogli anzitutto i passati ostracismi e aggiornandolo poi sui passi fatti in autonomia, sulla cointeressenza di Pizzini per la quale chiedeva ora mano libera, e sul virtuale coinvolgimento della Scala. Circa il patto sottoscritto con Pizzini, rimarcò soprattutto il punto per cui «qualora l'opera rappresentata con successo fosse richiesta dalla ditta Ricordi non devono esistere, da parte dello stesso dott. Pizzini, delle difficoltà per la cessione». Messa così in chiaro la sua onesta condotta, l'autore confidava nel benvolere della Ditta.

Forse solo ora, con tre anni di ritardo, Tito capì l'importanza annessa da Zandonai a questa sua opera tanto ostinatamente perseguita e si lamentò per non essere stato informato a dovere sul vero stato delle cose. Come atto di riappacificazione, Zandonai propose di fargli ascoltare il lavoro fin lì scritto; l'esito positivo dell'audizione facilitò la pratica e così, con un atto formale, il 20 maggio 1911 i diritti di *Melenis* furono acquisiti dalla Casa Ricordi, che pagò all'autore la somma di cinque o seimila lire. Si vedrà ben presto come al di là della cordialità di facciata l'atto di acquisizione comportasse da parte del nuovo soggetto proprietario una politica di interventismo autoritario e assillante.

Due questioni si contendono il campo da questo momento in poi: da parte editoriale, appunto, la riconsiderazione del già fatto con l'imposizione di numerose modifiche grandi e piccole che avranno il potere di interferire continuamente con l'iter dei lavori; da parte della Scala i passi, invero incerti, per mandare in scena l'opera: se non proprio nell'immediato, in una ripresa da effettuare l'anno successivo. Nessuna delle due situazioni presenta al riguardo una documentazione sufficiente a far comprendere esattamente le mosse compiute, cosicché il forte e improvviso, ma non imprevedibile, sfogo zandonaiano circa le «ragioni cretine di un direttore microcefalo» che emerge da una lettera privata, oltre a non far sperare nulla di buono sul fronte scaligero, nulla lascia intendere sulla natura del contendere. Cos'era intervenuto? Un blocco? Un veto? Una condizione inaccettabile? Non si sa; ma tutto lascia pensare che proprio da questo nucleo critico originario si sia innestato l'annoso contenzioso con l'ente teatrale milanese di cui si vedranno più oltre gli sviluppi.

Intanto una soddisfazione arrivò il 14 ottobre dall'andata in scena

di *Conchita* al Teatro Dal Verme: evento doppiamente importante per Zandonai in quanto coincidente con la formalizzazione dei suoi rapporti amorosi con Tarquinia Tarquini e dunque con una certa regolarizzazione della sua vita sentimentale. I due eventi non sembrano aver ostacolato o ritardato i lavori a *Melenis*; anzi si dovrebbe forse considerare l'ingresso di Tarquinia nella vita di Zandonai come l'occasione per una precisazione della parte vocale protagonistica, che con tutta evidenza l'autore pensava ormai di destinare a lei. A fine ottobre, dopo varie sedute di lavoro accanito protrattesi fino all'alba, veniva ultimato il terzo atto, che per una ragione in qualche modo collegata alle trattative con la Scala era rimasto incompleto.

La percezione è che ci si trovi qui allo snodo cruciale di tutta la vicenda, senza che purtroppo si riesca a dissiparne del tutto le ombre, registrandosi nella documentazione molte lacune che addirittura si sospettano intenzionali. Questo ci impedisce di mettere ordine nella trafila degli eventi e non ci fa pienamente raccapezzare, ad esempio, dell'entrata in campo spiazzante di Luisa de Probizer.

Luisa de Probizer era una matura nobildonna residente ad Isera, che aveva da sempre sostenuto e accompagnato la carriera del giovane musicista secondo quelle forme di protezionismo mecenatesco di cui i giovani artisti si sono tanto spesso giovati. Attualmente la gentildonna risultava essere in contatto con il direttore artistico del massimo teatro milanese, Vittorio Mingardi, con l'intento di appoggiare fermamente la causa zandonaiana riguardo a *Melenis*[9]. Da quanto sembra d'intuire, l'approccio non fu privo di tensioni, e tuttavia Mingardi, forse per tacitare la sua interlocutrice, si disse impegnato a far rappresentare *Melenis* alla Scala nella stagione prossima, salvo raffreddarsi circa quest'ipotesi dopo una sua assenza all'estero, probabilmente per un gioco di influenze incrociate di cui ci sfuggono del tutto i contorni. La nobildonna, per di più, era incorsa involontariamente in un equivoco banale sulle date, ritenendo che la trattativa avesse ad oggetto la stagione in corso, mentre Mingardi dava per scontato che si parlasse di quella successiva del 1912-13. Incomprensibilmente la questione si gonfiò in modo prete-

[9] Si crede che il lavoro a *Melenis* abbia incontrato presso i sostenitori locali più favori che non quello a *Conchita*, la cui scabrosità di azioni e linguaggio riusciva poco o tanto ostica e tale da cagionare un riflesso condizionato di rifiuto benpensante. Si osservi come nell'*entourage* dei de Probizer di Isera si fosse radicato in quei mesi una specie di culto per il soggetto antico-romano, come si intuisce indirettamente dal giro delle colte amiche di donna Luisa tra cui si annoverano Bianca Belinzaghi e la contessa Eugenia Codronchi che da poetessa si firmava con lo pseudonimo di Sfinge.

stuoso divenendo fonte di molti turbamenti e malumori, e Mingardi, nel rilevarla, colse il destro per riversare le colpe sulla casa editrice, che «non contenta di spadroneggiare [...] manca ai più elementari doveri di correttezza».

Appare chiaro ormai che il destino della *Melenis* di Zandonai era entrato nel litigioso tira-e-molla tra il maggior Teatro lirico e la più rinomata Casa editrice musicale, che sembrava fatto apposta per rinverdire vecchie ruggini solo momentaneamente sopite. Viene addirittura da pensare che in prima istanza la Scala si fosse impegnata a rappresentare *Melenis* solo per far dispetto alla Casa Ricordi che l'aveva rifiutata, mentre ora che questa si era decisa ad acquisirla non avesse più interesse a tener fede alla parola. È probabilmente di fronte a situazioni come queste che lo Zandonai del periodo, in uno dei suoi scatti futuristeggianti, aveva parlato in una lettera del «gran porcaio artistico internazionale» ospitato dalla metropoli milanese.

Quanto alla povera Luisa de Probizer, già provata di suo da sciagure familiari, non si diede pace e perse addirittura il sonno per trovare un rimedio a quello che chiamava il suo «colossale granchio». Con tutta evidenza la sua buona fede era rimasta stritolata da meccanismi occulti di cui non poteva avere la minima contezza. Sarebbe stato meglio per tutti che la faccenda finisse lì, e invece la gentildonna non rinunciò a riposizionare le proprie pedine, convinta a quel punto che bisognasse entrare nell'orbita del duca Uberto Visconti di Modrone, che tra le tante cose era presidente del comitato di gestione del Teatro alla Scala. L'idea era di far sì che *Melenis* fosse comunque data all'inizio della prossima stagione, cioè nell'autunno di quello stesso anno 1912. Messe così le cose, non si sarebbe trattato che di ritardare l'andata in scena di qualche mese e pertanto conveniva frenare le impazienze e darsi pace.

Come che fosse, le diplomazie de Probizer-Mingardi con l'intromissione del suddetto duca non furono destinate ad andare a buon fine. Ci fu un invito di Mingardi a Zandonai per un'audizione della sua opera, ma ciò, se pure avvenne, non sortì alcun risultato utile. La situazione era diventata più che mai fluida e il musicista, ormai rassegnato a non vedere la propria opera alla Scala per quell'anno, non era nemmeno più sicuro che la si desse l'anno successivo né che la si montasse in un qualsiasi altro teatro. E tuttavia, coerente con la propria disciplina di artista, trovò lo spirito per completare la strumentazione del terzo atto, ponendo il punto fermo il giorno 13 dicembre. Dal canto suo, la patetica nobildonna di Isera ritornò nell'ombra da cui era uscita, fieramente segnata dallo smacco subìto ma sempre speranzosa di assicurare a *Melenis* un destino brillante.

«CHI SA CANTARE CANTI!»

In questa fase degli eventi un nuovo personaggio entra in scena nella figura di Carlo Zangarini, il poeta che aveva ricevuto il compito di metter mano al libretto di Spiritini, ma che per il momento vediamo attivo soprattutto come mediatore tra le diverse parti contendenti. Nei suoi ripetuti incontri al bar Campari con i vertici del Teatro nelle persone di Mingardi e di Tullio Serafin, Zangarini si fece portavoce delle ragioni e delle lamentele di Zandonai invischiandosi in una trattativa apparentemente senza sbocchi. Una cosa utile però viene finalmente a chiarirsi da questi conversari: si trattava essenzialmente di una questione di soldi. Casa Ricordi aveva preteso diecimila lire come compenso per poter dare *Melenis* alla Scala, la Scala aveva rilanciato con quattromila; Zangarini, dal canto suo, manovrava per trovare un accordo sulle sei-settemila. Sicché, saputo di questo mercanteggiamento sopra la propria testa, Zandonai pensò bene di troncare la trattativa mandando alla Scala una lettera «ben pesata» che accontentò i suoi editori e pure, a conti fatti, lo stesso Zangarini, che non vedeva l'ora di lavarsene le mani.

La contesa ebbe tra i suoi risultati immediati un rafforzamento nei rapporti tra Zandonai e la Casa Ricordi, tanto da seguirne in quegli stessi giorni un gran lavorio per sistemare tutta una nuova serie di tagli e ritocchi sulla partitura. Con la Scala i conti rimanevano aperti, e anzi potrebbe collocarsi proprio a questo punto l'episodio decisivo che, come già si opinava, segnerà in qualche modo i destini futuri di Zandonai in rapporto al massimo teatro italiano. Sembra dunque che egli, ormai stuccato da questa politica ondivaga e probabilmente anche consapevole di essere stato disinvoltamente strumentalizzato, avesse mandato alla Direzione o nelle mani stesse del Modrone una lettera esplicita in cui affermava che lui la sua carriera l'avrebbe fatta ugualmente «senza e a dispetto della Scala». Sarebbe meraviglioso se gli archivi del teatro conservassero ancora testimonianza di questo supremo atto di orgoglio d'artista, ma di fatto non si è mai data per certa l'esistenza di quel documento: se abbiamo notizia dell'episodio è solo per un vago accenno sfuggito in tempi posteriori a Pizzini, che lo reputava assolutamente veritiero nella sostanza per quanto un poco brutale nel modo. A Lino Leonardi Zandonai promise in quei giorni che avrebbe chiarito con lui tutti i «dettagli schifosi di questo increscioso affare», ma purtroppo per noi ciò dovette avvenire a voce perché non ne rimane alcuna traccia scritta, né Leonardi pensò bene di tradire la confidenza.

La crisi di Zandonai con la dirigenza della Scala cagionò per diretta reazione uno sforzo più deciso della Casa Ricordi per piazzare l'opera,

e per questo si trovò disponibile il Teatro Dal Verme, lo stesso dove pochi mesi prima era stata montata la *Conchita*. Con l'animo più rasserenato Zandonai, in gennaio, si rimise al lavoro sulla seconda parte del terzo atto, in contraddizione con quanto dice la partitura completa, che fissa la data della fine al 13 dicembre precedente. Tale attività un poco affannata si concluse solo il 26 marzo, tempo lunghissimo per i ritmi lavorativi zandonaiani, tanto da far pensare a un intervento ben più di sostanza che non un semplice ritocco[10].

Indubbiamente ci si trova qui di fronte a uno snodo fondamentale ascrivibile al subentro di Zangarini e riguardante la modifica sostanziale del finale dell'opera, dal momento che quello poi passato alle stampe risulta del tutto diverso da quello che Zandonai aveva illustrato a Spiritini nelle sue prime lettere del 1908, dove parlava di Melenis uccisa per mano del sicario Pantabolo: particolare che avrebbe comportato una precedente scena di complotto tra i due, di cui non rimane alcuna traccia né musicale né documentaria. Ipotizziamo per puro scrupolo che la modifica potesse essere maturata negli ambienti della Scala ancora a fine ottobre, come più sopra si è ricordato, o, ancora più verosimilmente, rientrasse nel numero dei cambiamenti imposti in proprio da Tito Ricordi. La materia è intrigante poiché a seconda del tipo di scelta adottato mutano drasticamente i destini sia di Melenis che di Marzio, e con essi muta l'intera impostazione del lavoro. Senonché il finale poi scelto (l'abbandono freddo di Marzio e il suicidio di Melenis), che noi riconosciamo come più moderno ed efficace dal punto di vista drammatico, sembra il meno adatto ad una utilitaristica visione editoriale, mentre il morire dell'eroina tra le braccia di Marzio pentito avrebbe sortito un effetto più commovente e nella linea della tradizione. Non risulta invece che Spiritini o Zangarini abbiano mai preso in considerazione il finale originale di Bouilhet, ossia l'uccisione per equivoco di Marzio e la fuga di Melenis disperata non si sa dove, che invece è stato conservato nella versione francese dell'altra *Melænis* operistica di Spitzmuller e Lazzari.

Che il lavorio zandonaiano dei primi del 1910 comportasse nello specifico un problema di libretto non sembra dubbio, e la conferma viene dallo stesso Zandonai, che in una lettera amichevole ma molto franca scritta il 4 aprile al suo primo poeta dichiarava il libretto man-

---

10 Codeste modifiche al finale sono con ogni probabilità consegnate ai foglietti volanti e alle pecette incollate che corredano tuttora il terzo e ultimo volume della partitura manoscritta conservata presso l'Archivio Ricordi di Milano e che diventerebbero senz'altro essenziali in una ipotesi di edizione critica dell'opera.

cante «di quella struttura moderna che oggi assolutamente occorre [...] per ispirare un musicista alle nuove formule dell'arte», aggiungendo che «tutto il libretto dovrebbe essere rifatto con dei concetti più moderni e con una forma ben diversa». Il cambio di registro suona piuttosto sorprendente, se si pensa che l'affermazione viene fatta *dopo* il completamento dell'opera. Ci saremmo aspettati di sentirla forse da Carlo Zangarini o da Tito Ricordi: e non è difatti improbabile che da loro sia venuta l'ispirazione per l'attacco critico. Fatto proprio da Zandonai – da poco entrato nell'orbita culturale di D'Annunzio –, lascia trasparire un motivo di insoddisfazione tardiva e ormai irrimediabile riguardo all'opera appena congedata, che può essere letto come indice di un subentrato raffreddamento da parte sua.

Non c'era infatti più tempo per tornarci su perché a quel punto gli eventi presero per lui un ritmo sempre più incalzante: in marzo i non facili impegni romani per *Conchita*; in maggio i primi contatti col Vate per la formalizzazione del suo diritto a musicare *Francesca da Rimini*; nel cuore dell'estate l'allestimento di *Conchita* a Londra, con viaggi su e giù via-Parigi di Zandonai, impegnato anche nelle fasi più intense del suo *affaire* con la Tarquini che cantava la sua opera al Covent Garden. Ai primi di agosto lo spartito canto-piano di *Melenis* andò in stampa con in bella vista la dedica dell'autore a Tancredi Pizzini, che tanta amicizia aveva dimostrato per lui e per la sua opera. *Melenis*, dal punto di vista creativo, era ormai dietro le spalle e occorreva guardare avanti. In questo senso il maestro non perse tempo e si rimise al pianoforte per lavorare al primo atto di *Francesca*.

Ora però si doveva preparare *Melenis* per il battesimo autunnale, e a questo riguardo si aprì un nuovo fronte dialettico tra Tancredi Pizzini e Nicola D'Atri, l'autorevole critico e uomo d'affari, che da Roma cominciava a profilarsi come quel personaggio influente e onnipresente nelle cose zandonaiane che sarà per i prossimi trent'anni. D'Atri si rivelò un interlocutore ideale per Pizzini perché, pur essendo quest'ultimo un assiduo frequentatore dei teatri, non poteva dirsi propriamente un esperto di musica, e ammetteva di provare un poco di perplessità di fronte a quest'opera di Zandonai che cominciava ora a sentire con le orecchie dopo averla tanto amata in astratto. La modernità della scrittura e certi tratti di originalità parvero spiazzarlo, tanto che, iniziate le prove al Dal Verme, prese l'abitudine di aggirarsi per il teatro, raccogliere pareri e giudizi, studiare le reazioni degli astanti e poi riferirne all'amico romano, diventato suo confidente a distanza. La voce vuole che lo stesso Toscanini seguisse le prove con curiosità ma, sembra, con un con fare piuttosto guardingo e senza rilasciare commenti. Parallela-

mente, Zandonai ne discuteva per lettera con i suoi referenti trentini, Lino Leonardi e il maestro Gianferrari, dicendosi soddisfattissimo della resa[11]. Tutto il giro roveretano si mobilitò per la trasferta milanese: il padre, il nonno, lo zio Decimo, il fedele Lino e il gruppo degli amici. Lo stato d'animo del compositore era quello sereno di chi è convinto «di aver fatto un'opera d'arte coscienziosa e forte» e lo dimostrò ostentando quella sicurezza venata di fatalismo che non lo abbandonerà mai negli altri frangenti simili.

Sull'esito reale della rappresentazione del 13 novembre 1912 restano i commenti di vari giornali e alcuni importanti frammenti epistolari. Il telegramma che Carlo Clausetti della Casa Ricordi mandò a D'Atri era diplomaticamente sospeso tra il riscontro positivo e l'allusione a un *clima* non ideale quando parlava di successo tanto più meritevole in quanto ottenuto da un «pubblico arcigno»: connotazione assai tipica, questa, che tanto spesso torna fuori in riferimento all'utenza milanese.

In tutte le repliche successive Pizzini continuò nella sua efficace azione sociologica, ovvero spionistica, appostandosi strategicamente nei vari settori del teatro e verificando da vicino le reazioni del pubblico nei diversi momenti dell'opera. In tal modo aveva osservato che la supposta debolezza del primo atto stava nel suo essere «troppo aristocratico [e] troppo fine», forse anche «troppo bello ma povero di azione», da cui la sua spontanea reazione di chirurgo di invocare dei tagli interinali, a costo di scontentare l'amico Riccardo. Più che arcigno, Pizzini qualificava il pubblico della prima come snob, e nel suo bilancio della serata, che volle tenere su un tono di severa oggettività, parlò di successo non suffragato da troppa convinzione; attribuì alla storia una certa banalità (ma ormai parlar male del libretto era diventato uno sport comune) e imputò alla musica di Zandonai un difetto di esuberanza, che fa tanto pensare all'accusa rivolta a Mozart di aver messo troppe note. Ciò che l'opera lasciava emergere era un tono di austerità e nobiltà servito da un declamato melodico di nuovo tipo che poteva aver lasciato un po' sconcertati gli ascoltatori.

Se gli umori del *parterre* raccolti da Pizzini sono improntati a prudenza, quelli registrati nella *coulisse* da Zandonai e da lui riferiti in modo scrupolosamente imparziale, hanno tinte più decise e parlano di «discussioni feroci» tra critici e giornalisti, «talune delle quali degenerate in vere liti». Questo non dovette dispiacergli troppo, essendo connatu-

---

[11] Il cast messo in campo in quella occasione era di tutto rispetto, con Claudia Muzio come protagonista e Giovanni Martinelli nel ruolo di Marzio. Concertatore e direttore Ettore Panizza.

rato al suo carattere lo spirito di battaglia. Il commento consegnatoci è singolarmente acuto nella sua pacatezza: «Francamente – disse – non credevo che *Melenis*, per la sua chiarezza di linee, potesse suscitare tante discussioni e ancora non mi so spiegare il fenomeno. Speravo che avesse tali qualità da renderla subito accessibile al pubblico, e in ciò mi sono ingannato. Ma non me ne dolgo; anzi sono quasi felice di questo perché fa nascere in me la convinzione che l'opera è forse più profonda di quanto credevo»[12]. L'autore poteva ben vantare di avere colpito con *Melenis* un altro importante bersaglio, e con questo stato d'animo se ne tornò a Sacco dove l'attendeva un grande festeggiamento dei paesani.

«OR RAGGIUNTO HO LA MIA RIVA»

Lì, sulle sponde dell'Adige, venne a passare le feste di Natale l'amico Pizzini, con il pensiero ormai rivolto alla prossima ripresa di Roma, che si profilava come assai più importante per i destini dell'opera che non la *première* milanese. Era perciò necessario avviare un programma piuttosto radicale di interventi sulla partitura sotto forma di modifiche e tagli anche drastici, specie nel secondo atto. Il gran discorrere di tagli fece sfumare ben presto l'idillio natalizio, poiché in questa occasione l'amico medico, sull'onda dei timori sopra ricordati, aveva ritenuto di sposare la linea rigorista. La materia è significativa di un certo modo di intendere le cose, specie là dove si reputava fredda o raffreddante l'azione l'aria del tenore al II atto («O chiara stella») e si guardava con perplessità all'altra aria al III atto («Salve o casa del sogno») perché non concludeva con una cadenza risolutiva, mentre è semplicemente integrata al flusso generale della melodia e al corso dell'azione: è curioso, a questo riguardo, che nessuno si fosse ricordato dell'aria di Fenton nel terzo atto di *Falstaff*, che presenta una soluzione del tutto simile. Una riconsiderazione generale delle parti del tenore, tuttavia, dovette esser fatta da Zandonai, stando a quanto si legge su uno spartito a stampa tutt'oggi consultabile presso la Biblioteca Civica di Rovereto, ove compaiono le nuove puntature da lui segnate a penna rossa ed eseguite forse nelle repliche romane, quando il tenore era Edoardo Di Giovanni. Altri tagli alla parte del soprano potrebbero avere la firma di Tarquinia Tarquini, e questi sembrano ispirati a ragioni più contingenti. Notevole ci pare la modifica scenica alla fine dell'opera quando, anziché affollare la

[12] Zandonai a D'Atri, 21. 11. 1912.

scena di coristi e comparse e far morire l'eroina sul fondo o addirittura fuori dalla vista, si decise di mantenere il coro tra le quinte e di posizionare il soprano sul davanti: sembra di capire che questa seconda soluzione fosse stata adottata ancora a Milano in una delle repliche successive alla prima. Ma sulle questioni di regìa converrà glissare del tutto poiché non se ne verrebbe a capo: si può solo osservare che in veste di *régisseur* Tito Ricordi non ha fatto storia, tanto meno in questa *Melenis* dove, stando a Pizzini, egli aveva adottato dei «movimenti scenici illogici»

La produzione romana, con l'annessa battagliata questione dei cantanti, non fu esente da frizioni. Soprattutto riguardo al soprano la scelta si rivelò lunga e difficoltosa per una serie di impuntature e di interessi contrapposti dalle varie parti in causa. Impegnati in prima linea assieme a Zandonai furono Tito Ricordi, Walter Mocchi (co-impresario del Costanzi), e Edoardo Vitale (direttore designato); appena un poco discosti si tenevano Pizzini e D'Atri che interloquivano fittamente tra loro per lettera ma trovavano anche il modo di far pesare le loro opinioni. Di fatto, non meno di dieci nomi di soprani venneno proposti in successione senza che nessuno desse complete garanzie. La questione aiuta a lumeggiare quelle che erano le caratteristiche peculiari richieste dal ruolo: l'autore pensava ad una cantante che alla figura attraente unisse un'indubbia competenza professionale: non una giovane debuttante dunque, ma un'artista navigata che avesse pronuncia perfetta e capacità di 'dire' la parte con gli accenti e le intenzioni giuste, rendendo al meglio tutte le finezze musicali da lui distribuite in partitura. La voce non aveva da essere stentorea ma doveva saper salire agevolmente in acuto tenendo al contempo solidamente il registro mediano dove si concentra la più parte dei suoi interventi. Tutto ciò contrastava con l'idea che ne aveva Tito, il quale pensava piuttosto a una presenza giovanile dalla voce fresca e squillante, fissandosi sul nome di Gilda Dalla Rizza, ritenuta da Zandonai non del tutto a suo agio nella parte[13]. Casa Ricordi non rinunciò nemmeno in questa occasione a fare la voce grossa con l'impresa del Costanzi, minacciando addirittura di ritirare l'opera dal cartellone se non si fosse fatto come pretendeva. Alla fine fu presa Lina Pasini-Vitale, e si rivelò una scelta felice; ma intanto l'opera nuova andò in scena in un clima di conflittualità permanente che contribuì a farle mancare un vero e forte sostegno da parte di editore ed impresa: ciò può essere senz'altro addotto come concausa della sua mancata fortuna.

---

13 Gilda Dalla Rizza sarà però in seguito una cantante molto apprezzata da Zandonai, sia come Francesca che come Giulietta.

Zandonai, che nel frattempo si era recato a Brescia con Pizzini e lo staff di Casa Ricordi per un'importante ripresa di *Conchita*, in febbraio si dedicò ancora a sostanziose modifiche al secondo atto di *Melenis*. Il finale, per la precisione, fu oggetto di altri tentativi di falcidie, ipotizzandosi da parte editoriale l'eliminazione di non meno di ottantacinque battute comprendenti l'aria del tenore "O chiara stella" e un seguito di cori e danze, al solo scopo di terminare la scena del trionfo con un'enfatizzazione convenzionale. Zandonai, in questo caso, riuscì a salvare il salvabile, dicendosene infine anche soddisfatto, ma pagando indubbiamente dei prezzi alla linea generale del lavoro. Di tali cambiamenti vi è traccia nella partitura ristretta di Rovereto, dove le pagine relative al finale secondo risultano incollate a quelle vecchie, ciò che purtroppo non permette il confronto tra le due versioni[14]. Ormai i destini di *Melenis* erano affidati più ai tatticismi che a ragioni artistiche, e il compositore ne fu in qualche modo preso in mezzo, condizionandolo forse a un certo disimpegno. Fu in quel febbraio 1913 che l'autore mise la parola fine a tutte le modifiche licenziando la versione definitiva dell'opera, che in quanto tale fu vista solo per le tre recite di Roma e dovrebbe necessariamente essere passata nelle parti d'orchestra, che oggi, a voler complicare le cose, risultano introvabili e probabilmente disperse[15].

La recita del 23 marzo ottenne una buona risonanza, ma la complessiva produzione del Costanzi rimase nel ricordo di Zandonai collegata al senso di delusione perché, a causa dei dissapori tra le parti e della poca fermezza di Casa Ricordi, era stato privato della recita popolare dalla quale si riprometteva molto in termini di consenso. Può essere assunto come indicatore di un certo atteggiamento 'romano' di recepire il soggetto la perplessità manifestata da qualche notista capitolino circa il modo poco regale e minimalista con cui sarebbe stato raffigurato l'imperatore Commodo: cosa forse imputabile alla caratterizzazione datane dal basso Giulio Cirino od a supposte deficienze di regia più che a una precisa intenzionalità drammaturgica, ancorché sia abbastanza evidente la volontà di Zandonai di mantenere l'ingombrante personaggio in una posizione marginale.

---

14 Il documento è sotto la segnatura SZ1. Un altro autografo, depositato presso il convento dei Francescani di Trento (Arch. 846), reca una stesura del finale assai più breve di quella poi accreditata, sì da porsi come una versione del tutto alternativa. Il manoscritto è senza indicazione di data ma è da ritenersi attinente all'incauta proposta di modifica da parte di di Tito Ricordi del febbraio 1913.

15 Su altri fronti si registra nello stesso mese di febbraio il completamento del II atto di *Francesca* e la probabile composizione del poemetto dannunziano *Vere Novo*, del quale ci manca peraltro la certezza della data.

Interessi diversi obbligavano ora il compositore a un repentino viaggio a Parigi per dirimere con D'Annunzio una delicata questione intervenuta nel III atto di *Francesca da Rimini* nonché per presentare in una lettura al pianoforte la sua *Conchita* al direttore dell'Opéra-Comique. In quella fine maggio del 1913 egli si trovava dunque nella capitale francese essendo, piuttosto casualmente, uno dei tantissimi musicisti lì convenuti da tutto il mondo per la prima mondiale del *Sacre du printemps* al Théâtre des Champs-Elysées, a cui però non assistette, troppo preso com'era dai pensieri delle sue creazioni presenti e future.

La vicenda scenica di *Melenis* finisce qui, in questo turbinio di avvenimenti accavallati, ed ha come corollario la dedica autorale a Tarquinia che orna una copia a stampa dello spartito e che la magnifica in potenza come «la migliore delle Melenis». Un sogno irrealizzato anche questo. Pochi giorni dopo il maestro era installato a Figino, sul lago di Lugano, nella villa messa a sua disposizione dall'amico Pizzini, e procedeva speditamente nella composizione di *Francesca da Rimini*, ormai entrata prioritariamente nei suoi interessi. Nelle stesse ore la lunga tournée americana di *Conchita* stava felicemente arrivando al termine con gli ultimi passaggi a Chicago, Filadelfia e New York. Tutte e tre le sue eroine si contendevano a turno la sua attenzione, e non era più lontano il tempo in cui un primo pensiero per Giulietta gli sarebbe stato instillato. Negli Stati Uniti il professor Parker dichiarava in un articolo sul «Musical Courir» che «ogni nota di *Melenis* dimostra un autore pienamente padrone dei suoi mezzi e che sa in ogni momento ciò che deve fare». Al suo confronto – aggiungeva – *Conchita* è l'opera di un dilettante: e basterebbe questa opinione, sicuramente esagerata ma non viziata dalle polemiche di schieramento che invece inquinavano la critica nazionale, per ridare intatto l'onore all'opera antico-romana e rendere ancora più intrigante l'enigma del suo repentino eclissarsi.

Sfumate nel nulla le idee di ripresa a Trento, Napoli e Bologna, furono soprattutto i direttori d'orchestra che nel corso del tempo si mostrarono propensi a una riconsiderazione di *Melenis*, da Leopoldo Mugnone a Tullio Serafin a Antonino Votto. Ma gli anni passavano e nulla di concreto succedeva. In una pacata riflessione retrospettiva del maggio 1925 Zandonai si diede una risposta di buon senso: *Melenis* (e non solo lei) non aveva girato perché lui, in quel periodo, aveva prodotto troppo e troppo rapidamente. Del pari ne avevano sofferto, tranne *Francesca*, tutte le altre. *Melenis*, così, sarebbe stata sacrificata per una questione di sovrapproduzione. Per altre ragioni l'opera non fu sfruttata nemmeno nel periodo fascista; o meglio, un suo ritorno in grande stile era stato a un certo punto ventilato da un acceso sostenitore in camicia

nera; ma la maldestra operazione propagandistica si sgonfiò rapidamente forse perché ci si era resi conto che un accostamento funzionale del regime da poco instaurato ai lenocini del tardo impero non sarebbe stato opportuno, né tantomeno sarebbe convenuto suggerire un qualche fattore identitario tra il novello duce e lo sbracato imperatore Commodo dipinto dal libretto[16].

Il giudizio su *Melenis* è consegnato ad una quarantina di articoli giornalistici d'epoca. Qui, più ancora che i rilievi tecnici, sembrano degne di menzione quelle considerazioni che leggono l'opera attraverso le caratteristiche psicologiche o comportamentali dell'autore, quasi a voler intendere questo testo come un naturale riflesso della sostanza umana di lui. Il critico della «Perseveranza» stigmatizzava taluni aspetti problematici dell'opera riconducendoli a quella sorta di «ascetismo artistico» tipico di Zandonai, che lo portava ad astrarsi dalla vita e gli impediva di umanizzare maggiormente la sua arte e di renderla più calda, più espansiva. L'appunto si può mettere in stretta relazione con un'emblematica immagine di solitudine che emerge da una lettera pacata e un po' triste di Zandonai a Lino Leonardi dell'aprile 1911 e che lo mostra nella sua casetta di Pesaro mentre lavora a *Melenis* e insieme cura i fiori del giardino. «Del mondo non so nulla né desidero sapere – dirà in quell'occasione –: sto così bene in questo che io stesso mi creo piccolo ma vasto di affetto e di pensiero... Vorrei che i miei amici mi ricordassero qualche volta!». Questo peculiare stato umorale ed emotivo si apparenta bene all'opinione espressa in conferenza da Nicola D'Atri poco tempo prima, secondo la quale vi sarebbe stato nella musica dell'autore trentino un fondo di naturale malinconia. Pizzini certo condivideva l'assunto, che confermava una sua convinzione della prima ora ed era stato oggetto di tante discussioni presso gli appassionati. Da medico, avrà probabilmente attribuito tale tendenza alla meccanica dei flussi biliari secondo la nota teoria dei temperamenti, ovvero, in dimensione poetica, l'avrà interpretata come manifestazione di un baudelairiano *spleen*, nevrosi tipica delle sensibilità romantiche.

La moglie e gli intimi del maestro, che avrebbero forse potuto rivelare notizie o indiscrezioni riguardo a quest'opera trascurata, hanno contribuito in realtà a perpetuare il mistero: la vedova, nel suo libro rievocativo pubblicato negli anni Cinquanta, non la nomina neppure.

---

16 Ricordiamo a titolo di curiosità che una pagina di *Melenis*, il coro unisono a piena voce «Nel mare un nuovo fiume», fu sfruttato dall'Autore per ottemperare a una richiesta del Fascio roveretano in occasione del primo anniversario della Marcia su Roma.

Qualcosa di più fa la cognata Vittoria Bonajuti-Tarquini, ricordando che il maestro teneva moltissimo a *Melenis*, la riteneva anzi «la sua opera più perfetta per la tecnica e per la soluzione di molti problemi, specie quelli riguardanti i cori»[17], e riportava un aneddoto che potrebbe aver raccolto dall'autore in persona, anche se lo si sospetta fortemente romanzato. Sembra dunque che il giorno in cui Tito Ricordi aveva accompagnato al cimitero la propria madre, Zandonai fosse accorso da lui e per sollevarlo dall'abbattimento gli avesse suonato durante la notte l'intera sua opera, il cui spartito si trovava casualmente sul pianoforte di casa. In questo modo, «ascoltando religiosamente le grida di amore e di morte di un povero essere umano» quale è Melenis, l'amico sofferente ne avrebbe ricavato un conforto di tipo, si potrebbe dire, omeopatico.

È fra tracce esili come queste che l'onda lunga di *Melenis* continua ad agire. Un'inaspettata sorpresa ce la riserva ancora l'incipit dell'ultima composizione di Zandonai, il *Trio-Serenata* (1943): un inciso di pura atmosfera sospesa che richiama quasi alla lettera un passaggio nel terzo atto della sua opera vecchia ormai di trent'anni. Imprestito inconscio, indubbiamente, ma indicativo di come quell'opera, meno dimenticata di quanto si creda, non avesse mai cessato di agire nella mente di chi l'aveva messa al mondo.

---

17 *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, Ricordi, Milano 1951, p. 71.

Saverio Porry Pastorel

MELENIS
UNA MUSICA SOTTRATTA AL TEMPO

Con la scelta di musicare *Melenis* Zandonai si trova a doversi confrontare con due problematiche, ovvero:

– la restituzione musicale della *couleur locale* antica data dal soggetto romano, con venature esotiche dovute all'origine greca della titolare, senza perdere di vista il dramma;
– la struttura drammaturgica tendenzialmente centrifuga del libretto, prodotta dal profluvio di personaggi e scene apparentemente non legati direttamente al dramma dei protagonisti, che talvolta sembrano essere messi in ombra – una struttura che Zandonai sembra interpretare non come difetto del libretto, ma piuttosto come opportunità per la ricerca di una nuova drammaturgia musicale che si sciogliesse dalla logica consequenziale del *Nacheinander* per orientarsi secondo le coordinate non temporali del *Nebeneinander*.

Ambedue le problematiche sono connesse con una diversa sensibilità del compositore e degli ascoltatori nei confronti della percezione del tempo.

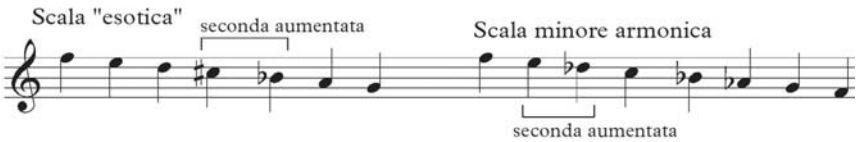
La caratteristica musicale che forse più di tutte contraddistingue la partitura di *Melenis* rispetto alle pressoché coeve *Il grillo del focolare* (1908) e *Conchita* (1911) è la grande varietà degli stili musicali impiegati, vale a dire, l'apparente mancanza di unità nel colore. Zandonai non si limita in *Melenis* ad aggiungere un ulteriore registro tragico all'alternanza tra un registro che si potrebbe definire comico-realistico e uno lirico già sperimentata ne *Il grillo del focolare*, e che, pur con qualche variante, diverrà una cifra stilistica di tutta la sua successiva produzione operistica, ma va oltre, realizzando un continuo cangiare di stili, il cui mosaico arriva a formare l'autentico colore di quest'opera.

In parte la differenziazione stilistica può essere giustificata dalla complessa gestazione dell'opera. Particolarmente evidente è in questo senso il divario tra il primo atto, composto quasi interamente prima di *Conchita*, e gli altri due, che, soprattutto nelle grandi scene corali finali, oltrepassano in audacia anche la grande scena della battaglia della successiva opera *Francesca da Rimini* (Torino, 1914). Ma l'affastellamento di stili, che all'interno di *Melenis* sembrano spaziare tra i generi più differenti, deve avere anche una ragione diversa: come spiegare altrimenti, all'inizio del terzo atto, il passaggio dalle reminiscenze beethoveniane sparse nel Preludio, che sembra quasi una citazione della Sonata in re minore op. 31 n. 2 (*La tempesta*), alle inaspettate armonie jazzistiche all'inizio della prima scena, che ricordano un po' il *Golliwogg's Cake-Walk* dai *Children's Corner* di Debussy? E si potrebbero citare anche molti altri casi sparsi per la partitura. Tutto questo dev'essere frutto di una precisa scelta del compositore, altrimenti alieno da simili ecletticità.

Uno dei motivi di tale molteplicità di stili è la necessità di differenziare alcune delle componenti del mosaico del libretto, vale a dire, a un livello puramente storico-geografico:

– Roma sotto Commodo;
– le origini greche della protagonista;
– i Cristiani.

Negli appunti di Zandonai per *Melenis* si trovano frammenti di musica greca antica, canti ebraici, modi greci (in particolare Dorico, Frigio e Ipolidio) e una scala 'orientale' estratta dalla *Storia universale della musica* di François-Jospeh Fétis, poderoso trattato rimasto incompiuto alla morte dell'autore nel 1871 (cfr. esempio musicale 1).



Es. 1 - Scala 'orientale'.

Accanto a quest'ultima scala Zandonai appunta che «i canti fatti sopra questa scala hanno carattere essenzialmente orientale». Si tratta di un eptacordo discendente con un intervallo di seconda aumentata tra il IV e il V grado. Come Zandonai annota subito sotto, tale scala 'orientale' mostra una stretta parentela con la scala minore armonica, ed è infatti così che la usa Verdi nell'*Aida* (cfr. esempio musicale 2).

Es. 2 - Verdi: *Aida*, Atto III, S.

In sostanza, Zandonai per la costruzione della *couleur locale* della sua opera prende in esame le categorie sorelle della ricerca sulla musica antica e dell'esotismo musicale. Per comprendere fino in fondo la natura delle scelte operate poi dal compositore è necessario un piccolo excursus storico a riguardo, ma naturalmente la questione è così ampia e ricca di studi che in questa sede mi limiterò a focalizzarne alcuni tratti essenziali.

A capostipite di una tendenza a creare un colore musicale vagamente esotico si cita normalmente l'ode sinfonico-corale *Le Désert* di Félicien David (Parigi, 1844). Ciò che distingue l'esotismo di questo lavoro dall'oriente musicale puramente di fantasia di opere precedenti è la presenza, per quanto filtrata dal linguaggio del compositore, di un minimo di materiale autentico, udito da David durante un suo effettivo viaggio in Oriente di più di dieci anni prima. Per rendere l'idea, l'operazione musicale compiuta da David si potrebbe paragonare a quanto farà diversi anni più tardi Richard Strauss nel Finale della sua fantasia sinfonica *Aus Italien* (Monaco, 1887), rielaborando la melodia di *Funiculì funiculà* come se fosse un tema di una forma sonata con tanto di sviluppo.

L'esotismo inaugurato da David suona per l'epoca innovativo, proprio perché risponde a un'esigenza sempre più diffusa di realismo. Non che negli anni successivi o anche nelle altre composizioni di David la forza di questo concetto arrivi immediatamente a imporsi: ancora in *Si j'étais roi!* di Adolphe Adam (Parigi, 1852), opera che talvolta si cita a sproposito come proseguimento dell'idea di David, tale 'realismo esotico' è del tutto assente. Dalla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento però, anche col sostegno di un'etnomusicologia per così dire 'creativa', comincia a costituirsi una sorta di vocabolario musicale comune dell'esotismo. Tra i primi lavori francesi significativi in tal senso compare *L'Africaine* di Giacomo Meyerbeer (Parigi, 1865, con l'orchestrazione completata proprio da Fétis). Parallelamente, e non senza l'influenza della cultura francese, si sviluppa anche in Russia una tendenza simile: una primissima traccia si trova già nel *Ruslan i Ljudmila* di Mikhail Glinka (San Pietroburgo, 1842), ma, esattamente come in Francia, bisogna at-

tendere la fine degli anni Sessanta dell'Ottocento per giungere a risultati più consistenti, come la Seconda Sinfonia op. 9 *Antar* di Nikolaj Rimskij-Korsakov (San Pietroburgo, 1869), o l'incompiuta *Salammbô* di Modest Musorgskij (1863-1866, prima esecuzione Milano 1980). L'elenco di opere che adottano un linguaggio musicale esotizzante in Francia e Russia sarebbe molto ampio e non è necessario riportarlo qui: si va da capisaldi come il *Samson et Dalila* di Saint-Saëns (Weimar, 1877), o *Lakmé* di Léo Delibes (Parigi, 1883), all'episodio della *Danza delle schiave persiane* nella *Khovanshchina* di Musorgskij (opera composta tra il 1872 e il 1880 ma rimasta incompiuta, ed eseguita per la prima volta nella versione di Nikolaj Rimskij-Korsakov a San Pietroburgo nel 1886), fino alla suite sinfonica *Šeherazada* op. 35 di Rimskij-Korsakov (1888); o dalle affinità col Gamelan che pervadono alcune composizioni di Claude Debussy fino al descrittivismo un po' ingenuo dell'ultima produzione di Massenet, come per esempio in certe pagine della *Cléopâtre* (rappresentata postuma a Monte-Carlo nel 1914).

Negli altri paesi europei il processo di diffusione dell'esotismo musicale avviene più a rilento, oppure non si avvia per niente. Per esempio in Germania e in Austria l'influenza dei soggetti wagneriani tratti dalla mitologia nordica pesa come un macigno fino alla fine del secolo. La svolta che la realizzazione del progetto buddista dell'ultimo dramma di Richard Wagner *Die Sieger* avrebbe potuto imprimere all'opera tedesca è solo ipotizzabile, ma è in quella direzione che, già alcuni anni prima, si muoveva il tentativo insieme coraggioso e un po' bislacco di Karl Goldmark di applicare il linguaggio del *Lohengrin* al filone orientalistico in *Die Königin von Saba* (Vienna, 1875), tentativo che però non sembra aver avuto alcun seguito immediato, se si eccettua forse una *Sakuntala* di Felix Weingartner (Weimar, 1884). Anche tentativi successivi di imboccare vie diverse, come in *Sarema* di Alexander von Zemlinsky (Monaco, 1897) – opera peraltro all'epoca lodata soprattutto per le tinte wagneriane – restano del tutto marginali, mentre l'opera tedesca alla svolta del secolo continua a essere dominata quasi esclusivamente da cavalieri più o meno sfortunati, maghi e quant'altro – almeno fino alla svolta decisiva della *Salome* di Richard Strauss (Dresda, 1905).

Il panorama della musica inglese, tendenzialmente permeabile agli esotismi più disparati, è caratterizzato da una visione a tal punto anglocentrica, anche dal punto di vista del linguaggio musicale, da far apparire del tutto eccezionale l'*Omar Khayyám*, per solisti, coro e orchestra, di Sir Granville Bantock. Composto in tre parti tra il 1906 e il 1909, e preceduto da alcuni tentativi giovanili del compositore di dimostrare il proprio interesse per temi orientali, come l'opera in un atto *The Pearl of*

Iran (1894, non eseguita), questo lavoro sterminato rappresenta uno dei più poderosi esempi di esotismo musicale dell'epoca.

In Italia, nonostante il grande esempio dato dall'*Aida* (Il Cairo, 1871), o forse proprio a causa dell'eccessivo peso di quest'opera, il filone orientale sembra non avere grandissimo seguito: a parte sporadiche escursioni come per esempio l'opera *La regina del Nepal* di Giovanni Bottesini (Torino, 1880), bisogna attendere gli anni '90 per trovare altri tentativi concreti di rifarsi a un'atmosfera esotica, per esempio nel terzo atto del *Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti (Genova, 1892) o soprattutto l'estremo oriente dell'*Iris* di Pietro Mascagni (Roma, 1898), ambedue casi in cui si possono notare da un lato l'allontanamento geografico della componente 'orientale' e dall'altro l'attenuazione dell'elemento fantastico/favolistico in favore di componenti più realistiche, che si tratti di uno pseudo-storicismo come nel *Cristoforo Colombo* oppure di una sorta di realismo simbolico come nell'*Iris.* Tale orientamento sostanzialmente realistico, mischiato a una ricostruzione musicale talvolta molto fantasiosa, raggiunge il suo apice nella *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini (prima versione Milano, 1904), e appare peculiare dell'ambiente musicale italiano, anche in casi in cui il confine tra esotismo e folklorismo si fa labile, come nelle opere di ambientazione russa, spagnola, americana o quant'altro, come per esempio *Siberia* di Umberto Giordano (Milano, 1903) o anche *Conchita* dello stesso Zandonai (Milano, 1911). Tentativi in altre direzioni, come *Oceana* di Antonio Smareglia (Milano, 1903) – opera nella quale peraltro l'elemento esotico è limitato al minimo – o *Semirâma* di Ottorino Respighi (Bologna, 1910) appaiono per il momento casi isolati.

I mezzi tecnici per evocare un'atmosfera esotica utilizzati e affinati nel corso degli anni dapprima dai compositori francesi e russi, poi da quelli italiani e tedeschi, sono distinguibili a seconda che si applichino all'ambito compositivo o a quello dell'orchestrazione, e in quest'ultimo ambito a loro volta differenziabili a seconda che la ricerca di nuovi timbri avvenga attraverso l'immissione di nuovi strumenti oppure attraverso un utilizzo 'straniante' di strumenti tradizionali.

In ambito compositivo le tecniche dell'esotismo musicale riguardano principalmente una particolare scrittura melismatica (melismi gravitanti intorno a un suono centrale) e ambiguità o sospensioni armoniche, queste ultime consistenti per esempio nell'utilizzo dell'intervallo di seconda aumentata, oppure nella frequente alternanza di suoni appartenenti al modo maggiore e al modo minore, in bordoni di quinte vuote a sostegno di un ostinato ritmico o anche direttamente nel ricorso

a una scrittura modale. L'impiego dei modi è però fino all'inizio del Novecento per lo più considerato come macchia di colore e limitato a poche sequenze di accordi.

Nell'ambito delle tecniche strumentali rientra l'uso per così dire fantasioso di particolari strumenti, sia inventati, come nel caso delle 'trombe egiziane' dell'*Aida*, sia autentici, come la viola pomposa che, con un anacronismo trattandosi di uno strumento del Settecento, suona nelle prime battute di *Francesca da Rimini* (Torino, 1914). In generale, le tecniche con cui un ambiente in qualche modo esotico viene evocato timbricamente si basano sull'uso di una particolare orchestrazione, variabile a seconda dei casi.

Tra i diversi scenari non v'è alcuna distinzione specifica, purché siano esotici. Il Madagascar de *L'Africaine* suona come l'Egitto dell'*Aida* o come il Giappone de *La princesse jaune* di Saint-Saëns (Parigi, 1872); nella pittura musicale di uno Sri Lanka completamente di fantasia in *Les pêcheurs de perles* (Parigi, 1863) Bizet sperimenta gli stessi mezzi che utilizzerà per dipingere la Spagna della sua *Carmen* (Parigi, 1875), e infine tra i cartaginesi della *Salammbô* e i polovesiani de *Il principe Igor* di Aleksandr Borodin (composto tra il 1869 e il 1887 ma rimasto incompiuto, prima rappresentazione San Pietroburgo, 1890) non vi è tutta questa differenza.

L'utilizzo di tecniche e strumenti esotici si perfeziona a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento anche grazie all'approfondimento degli studi in campo etnomusicologico. Se Verdi in *Aida* utilizza l'intervallo di seconda aumentata tra il III e il IV grado e con un rapporto di ambiguità col modo minore, già pochi anni più tardi Saint-Saëns lo utilizzerà in un modo etnomusicologicamente più corretto nel Baccanale del *Samson et Dalila*, ovvero tra il II e il III grado della scala, rendendo difficile una sua interpretazione in qualche modo tonale.

Zandonai decide alla fine che per esprimere l'esoticità della sua protagonista non ha bisogno di seconde aumentate, e quindi nella Canzone di Melenis, il brano più esotico dell'opera, non ce ne sono. Anche altri mezzi, come gli ostinati ritmici o i melismi articolati intorno a un suono centrale, vengono utilizzati in modo estremamente limitato, al contrario di quanto avviene in *Conchita*.

Parallelamente all'esotismo, sullo scorcio dell'Ottocento si diffonde sempre più la tendenza a un arcaismo musicale, associata a un dilagare di soggetti antichi o biblici – non senza l'impulso decisivo dell'opera di Richard Wagner, come tra l'altro implicitamente osserva Thomas Mann nel suo *Doktor Faustus*. Anche in questo caso è in area francese

che tale moda dapprima si diffonde, inizialmente in forma generica, come accade nel *Samson et Dalila*, e poi, soprattutto a partire dalla *Pavane* per orchestra op. 50 di Gabriel Fauré (1887), sotto forma di una scrittura musicale con macchie di colore modali – tipo di scrittura che dilaga ben presto in campo operistico, per esempio con *Thaïs* di Jules Massenet (Parigi, 1894). Massenet tenterà qualche anno dopo di miscelare le due forme di arcaismo nella più sfortunata *Ariane* (Parigi, 1906), per tornare con *Roma* (Monte Carlo, 1912), opera pressappoco contemporanea a *Melenis*, a una scrittura arcaica di maniera.

Particolarmente interessante ancora una volta il caso del *Samson et Dalila*, nel quale esotismo e arcaismo appaiono contrapposti a rappresentare l'uno i Filistei e l'altro gli Ebrei. L'arcaismo del *Samson et Dalila* è del tutto simbolico e limitato a un linguaggio severo, non cromatico e vagamente haendeliano, ma in tale veste lo si ritrova ancora 25 anni più tardi per esempio nella trilogia *Orestes* di Felix Weingartner (Lipsia, 1902), in questo caso contrapposto a parti estremamente cromatiche atte a caratterizzare la figura di Clitemnestra. Precisamente in area tedesca, dove il vocabolario dell'esotismo musicale francese stenta ad attecchire, prevalgono sugli scenari dell'estremo Oriente quelli di area mediterranea, biblici o della Grecia antica, come nella tetralogia *Die Odyssee* (rappresentata a Dresda tra il 1896 e il 1903) di August Bungert. Con essi si diffonde anche quel miscuglio tra arcaismo di maniera e derive del cromatismo wagneriano già osservato nell'*Orestes*, fino al culmine del *Moloch* di Max von Schillings (Dresda, 1906), opera che riesce nell'impresa rara di affastellare arcaismo di maniera, esotismo 'wagneriano' e mitologia nordica, condendo il tutto con reminiscenze musicali del valzer viennese. L'*Orestes* di Weingartner segna sotto molti punti di vista un crocevia, ponendosi tra lo stile musicale scarno e sobrio dell'*Oresteia* di Sergej Taneev (San Pietroburgo, 1895), nella quale le parentele wagneriane sono lontane o ben celate, e la saturazione orchestrale affetta da un wagnerismo più dichiarato che effettivo della *Cassandra* di Vittorio Gnecchi (Bologna, 1905), nella quale però improvvise finestre si aprono su un altro tempo musicale e su sonorità platealmente arcaicizzanti modellate sui modi greci, come nella scena delle Coefore che apre l'Atto. Su un piano di commistione tra wagnerismo e arcaismo simile a quello della trilogia di Weingartner, ma molto più scopertamente wagneriano, si pone anche *Ero e Leandro* di Luigi Mancinelli (Madrid, 1897). In sostanza in Italia la scrittura musicale modaleggiante si trova più frequentemente nelle opere di Giacomo Puccini che in quelle su soggetti antichi dei compositori coevi. In *Melenis* Zandonai evita tanto i wagnerismi quanto la scrittura vagamente moda-

leggiante, ma nella ricerca di una via personale nell'espressione del soggetto antico fa anche il possibile per evitare di liquidare il problema con una singola scena platealmente arcaicizzante come accade in Gnecchi, senza però nemmeno cospargere la partitura di continui riferimenti modali come fa negli stessi anni Sylvio Lazzari con la sua *Melænis* (composta tra il 1905 e il 1912, ma rappresentata solo nel 1927 a Mulhouse, e quindi sicuramente sconosciuta a Zandonai). Piuttosto Zandonai sembra volgersi indietro e riconsiderare il modello dell'*Aida*.

In *Aida* l'atmosfera esotica e arcaica insieme è resa, oltre che dall'utilizzo del vocabolario musicale dell'esotismo, anche da altri fattori, che vanno dalla struttura formale, invasa da un profluvio di cerimonie sacre e danze, alla strumentazione, nella quale, a parte le citate trombe egiziane, appaiono sia diversi passaggi affidati pressoché esclusivamente alle arpe, sia lunghe e contorte linee melodiche affidate ai legni solisti. Se a una non riuscitissima imitazione della struttura drammaturgica dell'*Aida* è forse imputabile il catastrofico affastellamento, nel libretto di *Melenis*, di scene e personaggi minori nell'intento di renderne l'ambientazione romana, tutt'altro livello è raggiunto da Zandonai nel seguire l'idea di una strumentazione evocativa. Il compositore si appropria del modello, filtrandolo attraverso due fattori: da un lato la sua personalissima idea timbrica, quella sorta di vibrazione di suono e di luce che ha fatto associare la musica di Zandonai alla pittura divisionista di Giovanni Segantini, e che qui emerge soprattutto nelle scene finali del primo e del terzo atto, in maniera talmente prepotente da essere avvertibile persino nello spartito (divertente che proprio questa caratteristica essenziale del suono di Zandonai venga recensita da un critico del tempo come un «mormorio senza significazione propria» nel quale la pittura orchestrale «si sperde»); dall'altro dalla tecnica, spesso utilizzata anche da Mascagni, di evocare gli ambienti attraverso strumenti e timbri autentici, come l'assemblaggio di strumenti giapponesi che Iris tenta di suonare all'inizio del secondo atto dell'opera omonima o i campanacci che aprono il paesaggio alpino di *Amica*. Quello che ne esce in *Melenis* è una partitura in cui gli effetti esotici e arcaicizzanti sono quanto più possibile calibrati e realistici. Essi sono limitati ad alcune piccole isole sonore, come per esempio la Canzone di Melenis nel primo atto, e all'uso delle bùccine, che in seguito sarebbe diventato quasi un classico, ma che allora aveva pressoché come unico precedente l'*Hérodiade* di Jules Massenet (Bruxelles, 1881). Le bùccine, che più che trombe erano presso gli antichi romani dei corni ricurvi dal suono cupo e potente, erano state ricostruite durante la Rivoluzione Francese sulla base dei

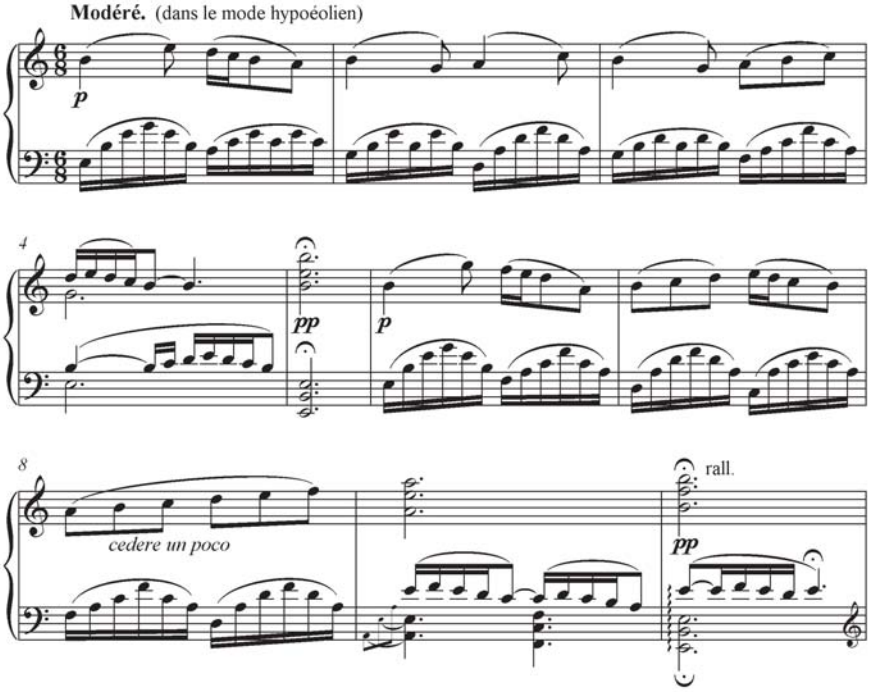
bassorilievi della Colonna Traiana, e il termine era passato poi a denominare un tipo di trombone utilizzato nella musica militare francese e belga, lungamente caduto in disuso all'epoca di *Melenis*. Esse fanno in *Melenis* la loro prima apparizione (e forse la loro prima apparizione nell'opera italiana *tout-court*) nella grande scena al Circo del secondo atto. Come nota a margine ci sarebbe da aggiungere che, forse non del tutto casualmente, anche Mascagni, e precisamente nello stesso anno della prima di *Melenis*, utilizza le bùccine in una scena della sua *Parisina* (Milano, 1913), rifacendosi alla tradizione per cui nel medioevo così venivano denominati degli strumenti simili ai tromboni. In *Melenis* fa pendant all'uso di uno strumento più o meno antico l'impiego di uno strumento recentissimo, ovvero il flauto basso inventato dal maestro Abelardo Albisi e per questo chiamato allora anche Albisiphon. Sembra che Zandonai sia stato uno dei primissimi compositori, se non il primo in assoluto, almeno in Italia, a utilizzare questo strumento in un'opera, e anche in questo caso la comparsa di ben tre flauti bassi nella partitura della *Parisina* risulta un po' sospetta. Tanto il flauto basso quanto le bùccine sono ancora assenti nella particella di *Melenis*, dove manca qualsiasi indicazione relativa al primo, e al posto delle seconde sono ancora indicate trombe, segno evidente che questo livello timbrico di esotismo è subentrato solo nell'ultima fase compositiva.

Al di là del suddetto dato strumentale, le isole in cui l'opera abbandona il mondo contemporaneo e si apre su uno spazio musicale antico ed esotico insieme sono due: la Canzone di Melenis nel primo atto e l'Inno per il trionfo di Marzio nel Circo nel secondo. Discorso a parte meritano le tre apparizioni del coro dei Cristiani nel primo e nel secondo atto e il canto nuziale nel terzo.

La Canzone di Melenis e l'Inno Trionfale sono le uniche due occasioni in tutta l'opera in cui Zandonai vira verso una scrittura decisamente modale.

La Canzone fu chiamata da qualche critico anche "canzone dorica", probabilmente per il semplice fatto che è modale e cadenza sul MI, ma in realtà il modo usato in prevalenza è una trasposizione del più classico eolio, modo già frequente anche nella liederistica tedesca per esempio di Johannes Brahms e Hugo Wolf. Qui Zandonai sfodera tutto l'armamentario dell'esotismo, ma con originalità. Basta fare un confronto con la piccola introduzione in modo ipoeolio che si trova all'inizio della *Melænis* di Sylvio Lazzari (cfr. esempio musicale 3) – e risparmio il confronto con la parallela Canzone di Melænis, nella quale, a parte le arpe e l'indicazione «in modo lidio», di esotico non c'è praticamente niente.

Per cominciare, Lazzari produce un falso utilizzando un modo che nell'antichità non esisteva neanche, ovvero l'ipoeolio, aggiunto da Glareano ai modi ecclesiastici nel XVI secolo. In secondo luogo, Lazzari suddivide il suo periodo in frasi regolari di quattro battute (cosa che Zandonai si guarda bene dal fare persino nella piccola danza di Melenis), chiudendo ogni frase su un accordo di quinte vuote, ma al momento giusto risolvendo ogni periodo su una triade tonale, mentre le poche triadi che, soprattutto nel ritornello, Zandonai lascia emergere nell'accompagnamento della Canzone di Melenis, hanno una funzione soprattutto emozionale, una specie di trafittura dolorosa e insieme familiare all'orecchio, subito allontanata in un qualche spazio remotissimo e fuori dal tempo dalla successiva cadenza su quinte vuote.

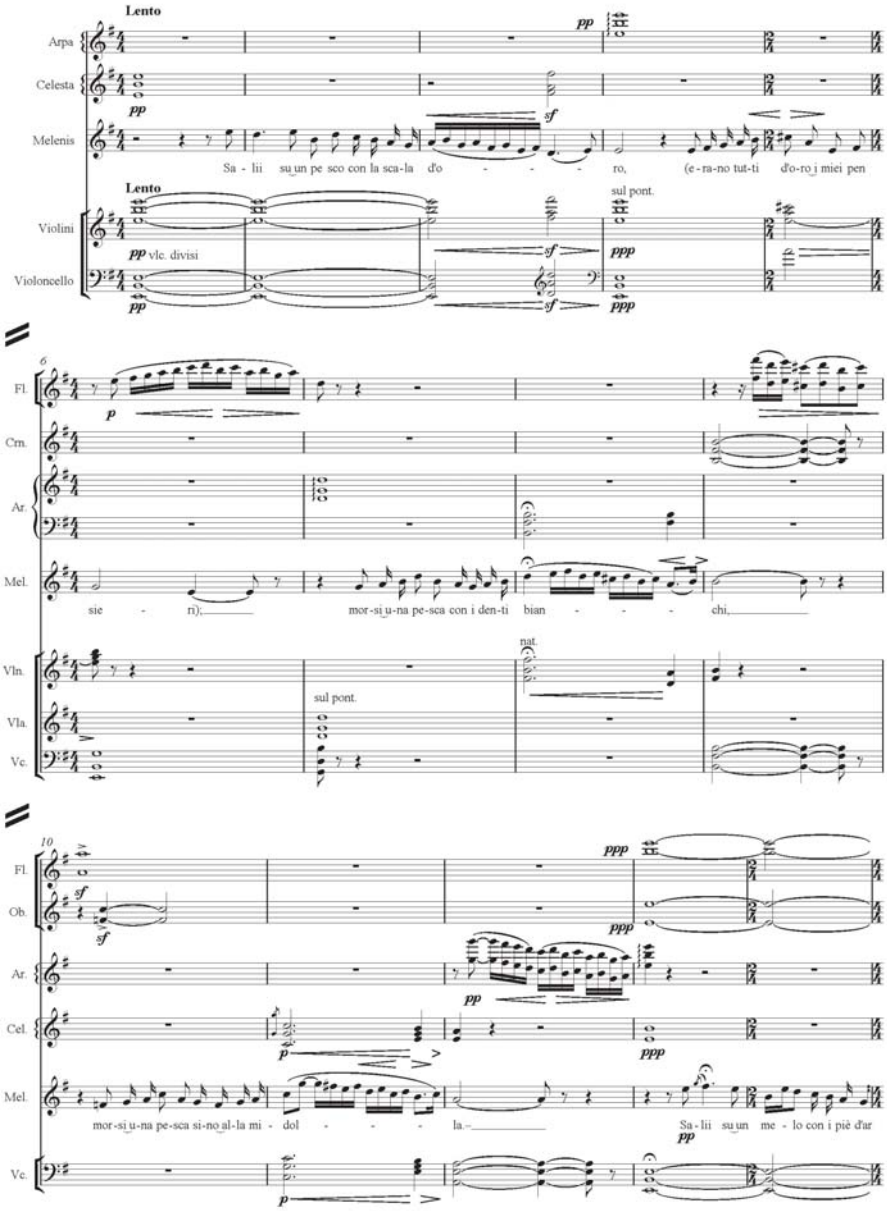


Es. 3 - Sylvio Lazzari: *Melænis*, introduzione.

In terzo luogo, insieme alle altre strutture tipiche della musica tonale, Lazzari mantiene anche la suddivisione tra melodia e accompagnamento, con l'affidamento a quest'ultimo della funzione armonica, laddove Zandonai riesce ad acuire l'effetto 'esotico' della sua canzone sia

limitando l'accompagnamento a pochissimi accordi tenuti ed echi del canto, sia evitando in maniera pressoché completa le funzioni armoniche tradizionali, cosicché la melodia assume un rilievo assoluto. In questo modo inoltre l'associazione tra le quinte vuote e l'ostinato ritmico, fin dai tempi di David utilizzata per raffigurare un'atmosfera orientale è modificata, poiché le quinte si trovano a essere associate alla melodia, e in più di un senso, come vedremo.

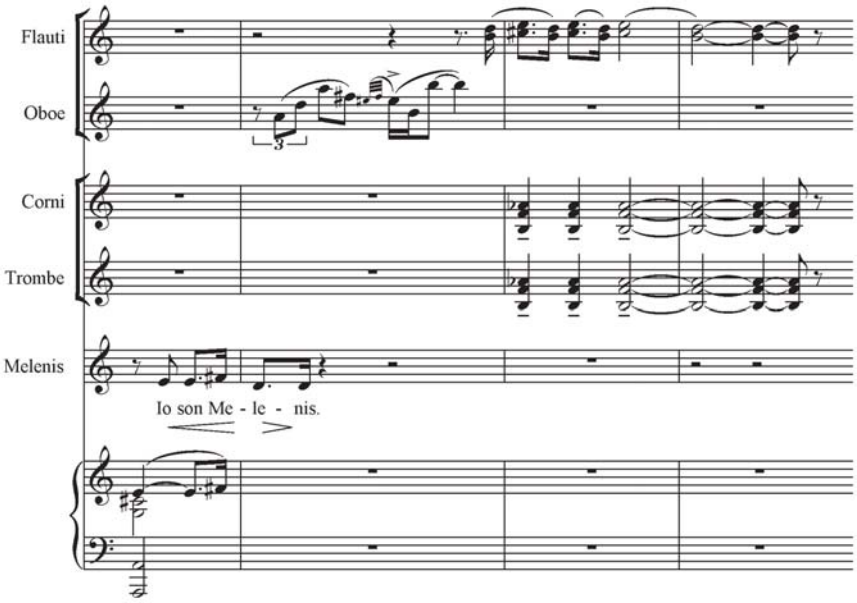
La Canzone è pressoché interamente orchestrata già in particella (cfr. esempio musicale 4), ma, a causa dell'indisponibilità prolungata dell'Archivio Ricordi, nel quale è conservata l'unica copia della partitura di *Melenis*, mi è purtroppo impossibile determinare con precisione al momento quali siano le variazioni intervenute nella versione definitiva. Quello che però già dallo spartito è possibile stabilire con sicurezza è che l'esoticità della Canzone di Melenis è determinata anche dal contrasto con tutto il flusso musicale delle scene precedenti, caratterizzate ora da una grande irruenza ritmica ora da un fitto tessuto contrappuntistico (tra l'altro non frequente in Zandonai come nell'opera italiana in genere), o comunque, in linea generale da un rapporto spesso quasi paritario tra voce e orchestra. Nella Canzone, invece, la massa orchestrale si prosciuga, lasciando la voce quasi da sola, mentre contemporaneamente il tempo si ferma. L'effetto è ottenuto anche tecnicamente; attraverso un canto melismatico prevalentemente in rubato, su accordi tenuti spesso per più battute e con accenti qua e là lievemente spostati – tutti mezzi che sospendono nell'ascoltatore la percezione di un flusso regolare e consequenziale del tempo, e che, uniti alla scrittura modale, aprono in questo punto dell'opera una sorta di finestra spaziotemporale su un 'altrove'. Tale carattere, che si potrebbe definire più che esotico, viene sottolineato nell'orchestrazione (almeno in particella) soprattutto dall'ingresso della celesta a siglare i lunghi accordi di quinte vuote che accompagnano il canto, laddove ci si sarebbe aspettati un'arpa. Gli archi, che prolungano in pianissimo l'accordo (violini e violoncelli divisi), fungono quasi più come lontana eco del timbro della celesta che non come elemento strutturale. L'arpa, in particella, entra solo alla fine della prima frase, provocando una differenziazione nel riverbero degli archi, mentre i violini si spostano al ponticello. Pressoché sistematicamente viene applicato il principio di una continua anche se talvolta lieve variazione timbrica accordo per accordo (ora arpa coi violini al ponticello, ora violoncelli divisi e corni, ora flauti e oboi, ora celesta e violoncelli divisi, e così via), creando una sorta di melodia di timbri in sottofondo, mentre un principio simile viene applicato ai melismi strumentali che intervengono tra una frase e l'altra del canto, sostanzialmente alternati



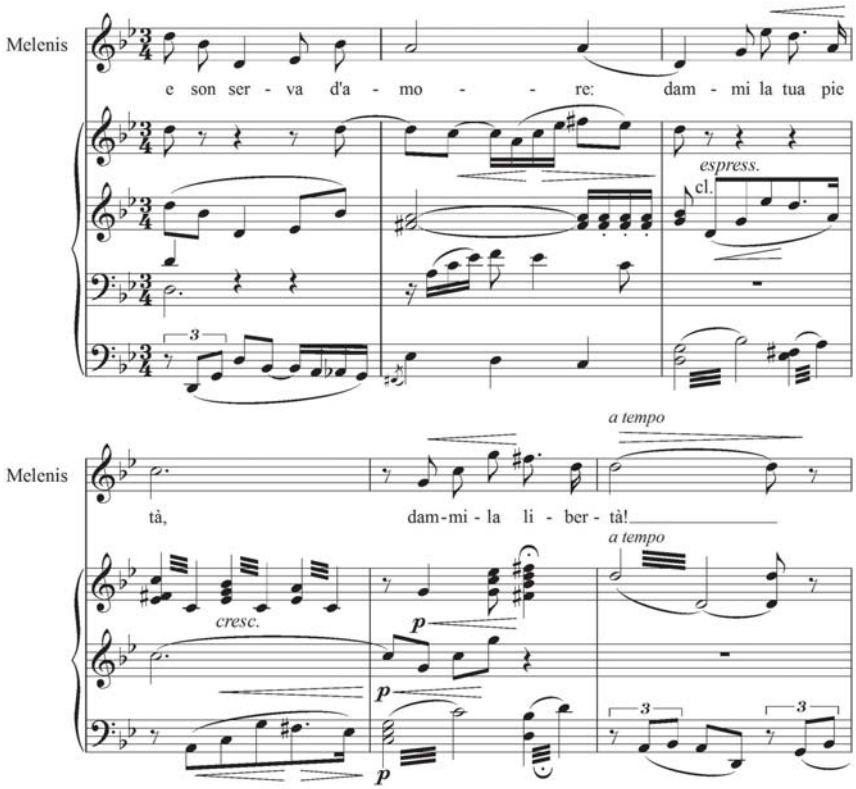
Es. 4 - Zandonai: Canzone di *Melenis* (dalla particella).

tra flauti, oboi e arpa, di modo che ogni volta si creano rapporti timbrici differenti.

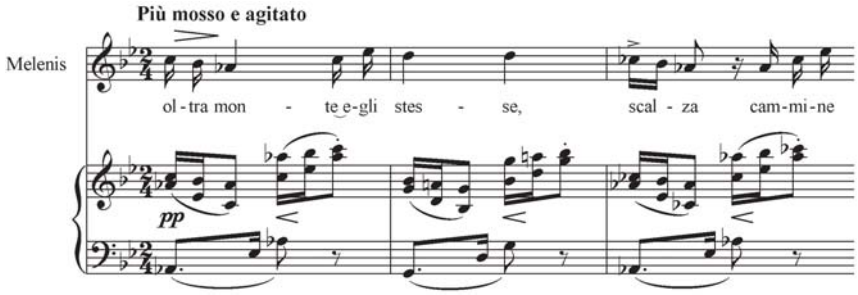
Il particolare carattere di Melenis, oscillante tra accesa sensualità e profonda malinconia, sembra riassumersi tutto nella sequenza di immagini che caratterizzano il ritornello della Canzone, dalla lapidazione dell'amato con mele rosso fuoco, al chicco d'uva matura cadutole in seno e che l'amato è invitato a ritrovare, fino all'immagine dell'ape che farà il miele col suo sangue. Proprio la musica del ritornello ricompare in altri quattro punti di svolta dell'opera, ovvero alla fine della medesima scena, nel momento in cui il refrattario Marzio comincia a cedere alle profferte d'amore di Melenis; poi nel secondo atto nel momento in cui Melenis, ricevuta da Commodo la libertà, può davvero inseguire il suo sogno d'amore con Marzio, e di nuovo nel momento in cui questo sogno si rompe, dopo che Marzio ha ottenuto da Commodo di poter sposare la figlia di Marcello; e infine nelle ultime battute dell'opera, quando Melenis è ormai già morta. Da notare a margine che questa tecnica per dir così pucciniana di identificare un personaggio principale attraverso un motivo tratto da una sua aria e di chiudere l'opera con la citazione della romanza più intensa è da Zandonai riequilibrata attraverso una tecnica molto simile al Leitmotiv wagneriano. Il tema di Melenis (cfr. esempio musicale 5), che appare per la prima volta «selvaggia-



Es. 5 - Tema di *Melenis* (Atto I, scena 6, particella).

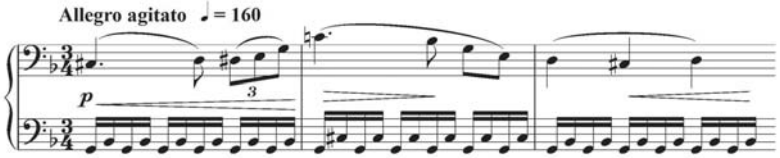


Es. 6 - *Melenis*: Atto II, 15.



Es. 7 - *Melenis*: Atto II, 17.

mente» (come da particella) ai corni nel momento in cui la protagonista, già silenziosamente in scena da qualche minuto, si alza dal suo triclinio e si accosta a Marzio, ricompare spessissimo, è vero, perfettamente identico e solo vestito con strumenti diversi, ma subisce nel corso dell'opera anche variazioni e sviluppi come raramente se ne trovano nell'opera italiana del tempo. In particolare la grande perorazione di Melenis nel secondo atto si basa su un'elaborazione contrappuntistica e una variazione continua delle due diverse parti del tema (cfr. esempi musicali 6 e 7), mentre nel Preludio dell'atto terzo (che forse si potrebbe più correttamente definire "Intermezzo") dall'inciso iniziale del tema si sviluppa una seconda melodia, che sarà quella che poco dopo accompagnerà la disperazione e il suicidio della protagonista (cfr. esempio musicale 8).



Es. 8 - *Melenis*: Atto III, Preludio.

Da sottolineare anche la straordinaria efficacia drammatica del procedimento con cui al suo primo risuonare il tema illumina d'un tratto musicalmente come un faretto un personaggio che si trovava già fisicamente sulla scena – un modo con cui Zandonai riprende e rinnova l'ingresso musicale di Azucena nell'opera *Il trovatore*. Tale procedimento sembra rovesciarsi nel successivo decorso dell'opera, dapprima con la sparizione della protagonista dietro la folla festosa nella seconda metà del secondo atto, e in seguito con la sua morte prima del finale, laddove la chiusa effettiva del dramma viene lasciata al coro nuziale – ambedue casi in cui alla scomparsa fisica di Melenis corrisponde una sua permanenza musicale.

La Canzone di Melenis si trova a un crocevia da cui si dipartono diversi percorsi, musicali, drammaturgici ed esistenziali insieme. Qui di seguito ne verranno tracciati sei, collegati a sei diversi personaggi o momenti dell'opera, ovvero Stafila, i Cristiani, Commodo e i Romani, il Mercante (personaggio espunto nella versione definitiva dell'opera), il coro nuziale e infine Marzio.

Un primo percorso va a ritroso alla precedente romanza di Stafila, nella quale costei cerca di consolare il suo disperato fratello Marzio prospettandogli un quadretto idilliaco di vita ritirata, in confronto al quale la Canzone di Melenis spira come vento da un altro mondo. La piccola aria di Stafila è la raffigurazione musicale della sicurezza: il ritmo è scandito da una figura musicale che battuta dopo battuta torna sempre uguale, le brevi divagazioni armoniche non fanno dubitare nemmeno per un attimo che si ritornerà al tono di partenza. Quello che Stafila propone a Marzio è sostanzialmente di fare ritorno al suo piccolo mondo, laddove invece Marzio cerca la grandezza e la gloria.

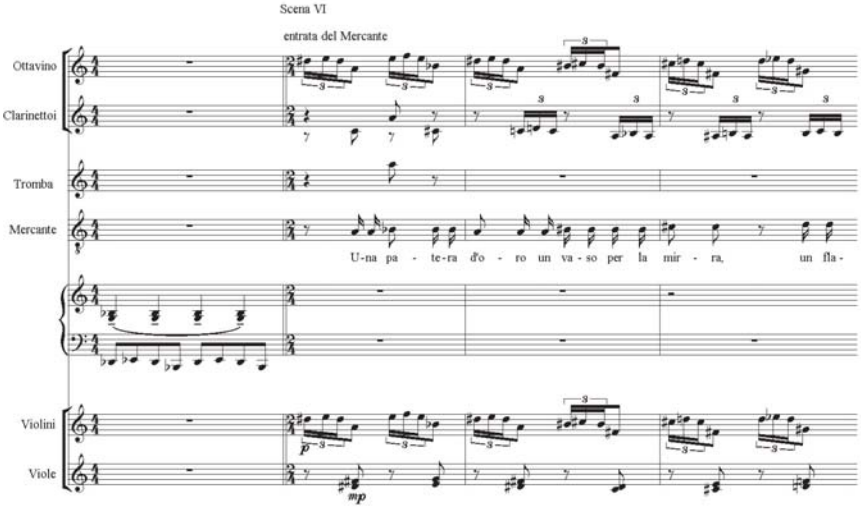
Un secondo percorso, più simbolico che musicale, ricollega la Canzone di Melenis con le tre apparizioni del coro dei Cristiani.

Nello iato tra la fine della scena tra Marzio e Stafila e il momento in cui Melenis si alza dal suo triclinio c'è un momento di stasi in cui per la prima volta il coro dei Cristiani risuona in lontananza. Esso è qui musicalmente caratterizzato da alcune somiglianze con un brano di musica ebraica appuntato da Zandonai negli studi preliminari per *Melenis*. La stasi è musicalmente accentuata dalla struttura del brano, basato su un mormorio regolare e continuo in pianissimo di semicrome al basso, cui si sovrappongono accordi ribattuti di crome nel registro centrale, anch'essi in pianissimo. Si tratta a tutti gli effetti di una sorta di marcia, la cui regolarità è appena attutita dall'intercalarsi di battute in due quarti nel ritmo regolare in quattro quarti, mentre l'ispessirsi degli accordi di crome e delle voci nella sezione centrale del brano dovrebbe suggerire un temporaneo avvicinarsi dei Cristiani, che subito dopo scompaiono nuovamente in lontananza. Il movimento nello spazio qui suggerito musicalmente si trasformerà nel secondo atto in un vero e proprio movimento fisico del coro.

La funzione di questa scena è molteplice: da un lato essa completa il quadro della scena del Circo appena evocata da Marzio, dato che proprio lì i poveri Cristiani finiranno sbranati dai leoni. Si può ritenere difatti che l'associazione tra circo e martirio cristiano fosse al tempo pressoché automatica, grazie all'enorme successo di *Quo vadis?*, soggetto che all'epoca aveva già ricevuto le prime versioni filmiche. D'altro lato il martirio dei Cristiani concettualmente è, all'interno del libretto, figura del sacrificio d'amore, sia quello di Marzio, che per amore vuole perdere la sua vita nel circo, sia quello di Melenis, che per amore si uccide, cosicché questo breve respiro tra quando Melenis entra fisicamente in scena e quando, subito dopo il coro, ella si alza mentre il suo motivo risuona per la prima volta nell'orchestra, appare particolarmente suggestivo, come se per un attimo la narrazione si sospendesse e spro-

fondasse di livello. La funzione strutturale di questo momento nell'architettura musicale del primo atto, nel suo contrapporre scabra semplicità e stasi armonica e melodica tanto all'impeto doloroso della precedente scena di Marzio quanto alla sensualità esotica e ferina di Melenis della scena successiva, è ulteriormente arricchita dall'ambiguità armonica del passaggio, interamente in sospeso tra modalità e tonalità – ambiguità musicale che a sua volta rispecchia la molteplice relazione di questo momento con le vicende dei due personaggi principali dell'opera. Nella particella il percorso del coro dei Cristiani s'intreccia con quello del Mercante, il cui primo ingresso si trova interpolato qui prima dell'effettiva chiusa del coro, dando luogo a una breve scena del tutto contrastante, eliminata poi nella versione definitiva dell'opera, ma che presenta diversi motivi di interesse. Se da un lato l'ingresso musicale di Melenis viene ulteriormente ritardato tramite l'aggiunta di un nuovo tassello al già ricco mosaico musicale dell'opera, si tratta da un altro lato di un tassello differente da tutti gli altri. La scena del Mercante s'innesta senza soluzione di continuità sul coro, senza indicazioni di mutamento di tempo, proseguendone il concetto di base di un movimento regolare continuo di crome e semicrome, ma stravolgendone tutti gli elementi: l'accompagnamento si sposta dal registro basso a quello acuto, dominato dai primi violini con l'ottavino; il ritmo delle semicrome si azzoppa, mentre quello delle crome prosegue sincopato alle viole. Al tempo stesso il canto del coro è sostituito dal monotono declamato del Mercante, che snocciola il suo profanissimo elenco di merci e prodotti di bellezza (cfr. esempio musicale 9). Mancando del tutto in particella indicazioni relative all'orchestrazione del precedente coro, non è qui possibile stabilire quali fossero le relazioni timbriche tra le due scene, ma in generale non ci si sottrae all'impressione che questa scena del Mercante sia una specie di parodia di quanto appena udito nel coro dei Cristiani. Tale impressione è ulteriormente rafforzata da una seconda scena del Mercante, presente anch'essa solo in particella e situata nel secondo atto subito dopo l'uscita di scena di Melenis liberata da Commodo. Il breve commento del Mercante su quanto appena accaduto consiste in un vero e proprio sberleffo musicale della scena precedente, i cui temi sono velocemente parodiati e stravolti.

Una simile immediata contrapposizione di drammatico e grottesco susciterebbe oggi probabilmente un'associazione con *L'incoronazione di Poppea*, ma all'epoca della composizione di *Melenis* la questione è un po' più complicata, in quanto l'opera, la cui partitura era stata ritrovata a Venezia pochi decenni prima, non era ancora stata rimessa in scena, e l'unica esecuzione concertante che se ne era avuta a Parigi nel 1905

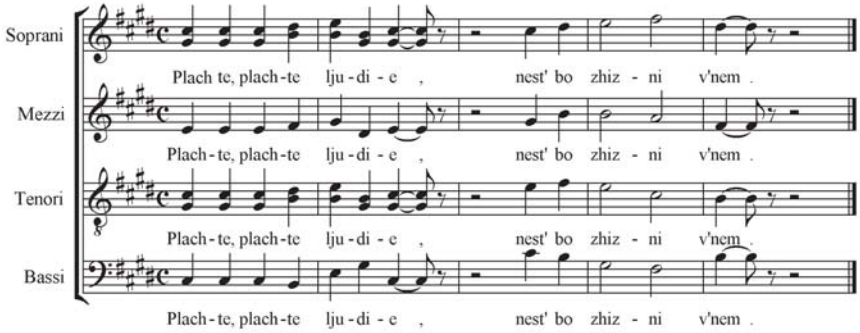


Es. 9 - *Melenis*: Entrata del Mercante (ricostruzione ipotetica dalla particella).

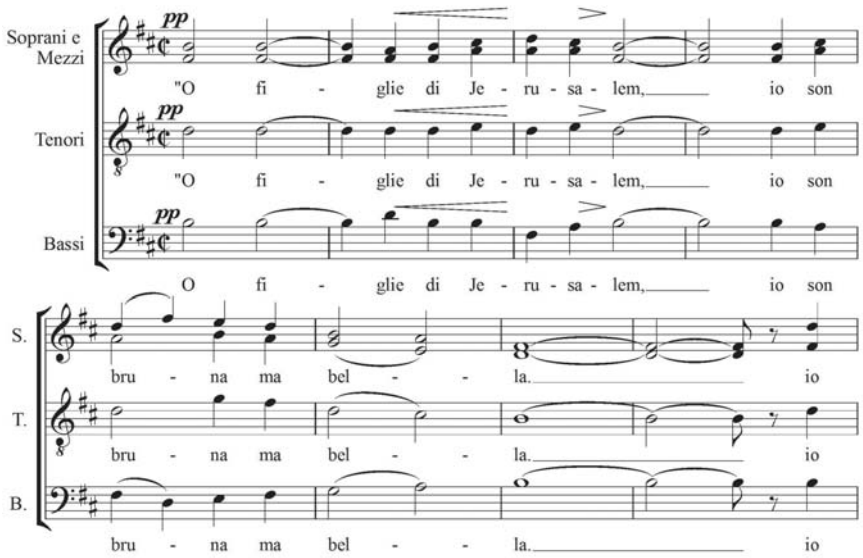
sotto la direzione di Vincent d'Indy si era limitata a una selezione di scene. D'Indy aveva curato un'edizione della partitura, edita nel 1908, il che lascia aperta la possibilità che Zandonai avesse potuto consultarla, ma tenderei piuttosto a considerare il tutto una coincidenza molto interessante.

Tornando a seguire il percorso relativo al coro dei Cristiani, esso ricompare altre due volte nel secondo atto, anche stavolta in momenti di respiro subito prima di un punto chiave. La prima volta risuona fuori scena subito prima dell'ingresso di Melenis, ripetendo quindi in qualche modo la stessa sequenza che si era verificata nel primo atto; la seconda volta i Cristiani appaiono direttamente in scena per essere sottoposti a giudizio e vengono condannati a essere gettati alle belve. Il loro coro si colloca in questo caso nello spazio tra la citazione in orchestra del ritornello della Canzone di Melenis, dopo che ella ha ottenuto da Commodo la libertà e può quindi sperare di coronare il suo amore con Marzio, e l'inno con cui il coro dei Romani celebra la vittoria di Marzio nel Circo, in seguito alla quale il novello gladiatore può richiedere a Commodo la mano della figlia dell'edile Marcello, gettando Melenis nella disperazione. In ambedue i ritorni del coro la complessità e la durata degli interventi corali si estendono notevolmente rispetto al primo atto, arricchendosi di voci soliste e di un gioco di contrasti tra interventi in scena e fuori scena sempre più articolato.

Rispetto al primo atto, il coro dei Cristiani è trattato musicalmente in maniera lievemente diversa: restando ferme le caratteristiche di regolarità e semplicità, aumenta la densità polifonica e diminuisce l'ambiguità armonica, mentre lo stile, più aggiornato rispetto al primo atto, presenta assonanze coi cori del *Boris Godunov* di Musorgskij (San Pietroburgo, 1874), opera che nella versione riorchestrata e rimaneggiata da Rimskij-Korsakov era stata rappresentata per la prima volta in Italia a Milano nel 1909, dove Zandonai l'aveva udita (cfr. esempi musicali 10 e 11). La ragione di tale assonanza si trova con ogni probabilità nella



Es. 10 - Musorgskij: *Boris Godunov*, scena della morte di Boris.



Es. 11 - Zandonai: *Melenis*, Atto II, scena 2.

ricerca di un particolare tono arcaico, che caratterizzasse ancora meglio l'apertura di un tempo musicale altro legata alle apparizioni del coro dei Cristiani.

Da sottolineare che anche un altro compositore aggiornato come Italo Montemezzi aveva imitato lo stile dei cori del *Boris Godunov* per il finale del suo *L'amore dei tre re* (Roma, 1910).

Il motivo del differente trattamento del coro dei Cristiani nel secondo atto di *Melenis* però è anche drammaturgico, in quanto a Zandonai interessa stabilire un chiasma e un doppio contrasto, col delirio di onnipotenza di Commodo nella seconda scena da un lato (con Commodo in scena e il coro dei Cristiani fuori scena), e con la ferocia del pubblico pagano nel circo e i Legionari dall'altro (col coro dei Cristiani in scena e il coro dei Romani fuori scena). Nella scena che precede l'ingresso di Melenis il delirio dell'imperatore-gladiatore viene espresso con declamato sostenuto da un improvviso irrompere di brevi e sferzanti passaggi martellati, tanto più paradossali nella loro barbarie se si tiene conto che pochi istanti prima Commodo aveva bollato come «noioso» il ben più raffinato canto dei Cristiani. Nella scena tra l'uscita di Melenis e la vittoria di Marzio il contrasto è ancora più variegato e si scinde in due componenti opposte: da un lato il coro dei Romani, tutto per scale cromatiche e "urlato", dall'altro il breve intervento dei Legionari, interamente ridotto agli intervalli base di quarta e quinta e seguito dal passaggio percussivo più brutale di tutta l'opera.

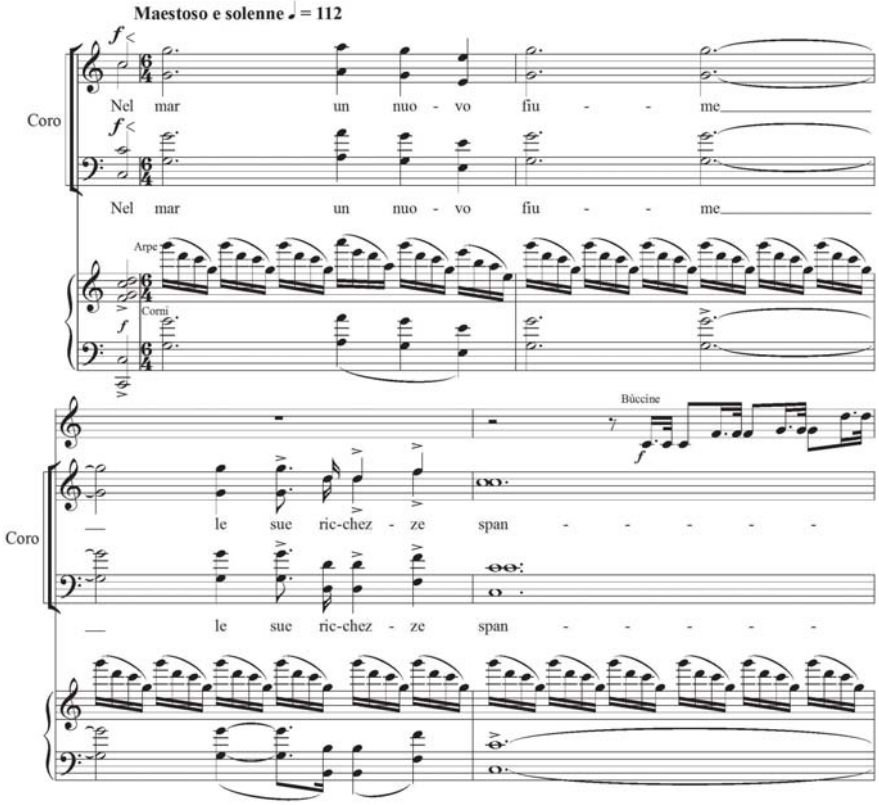
Il tema del contrasto tra Cristiani e Pagani è abbastanza infrequente nell'opera italiana e francese precedente e pressoché sconosciuto a quella tedesca. Tra le poche opere in cui si ritrova una scena simile a quella del Circo in *Melenis* si possono annoverare il *Poliuto* di Gaetano Donizetti (composto nel 1838, ma rappresentato solo postumo a Napoli nel 1848; rielaborato come *Les martyrs* e rappresentato a Parigi nel 1840) e l'allora sconosciuto *Nerone* di Arrigo Boito (composto a partire dal 1875 e ancora incompiuto alla morte del compositore nel 1918; rappresentato in una versione completata da Arturo Toscanini, Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini a Milano nel 1924); ma in nessuno dei due casi si arriva a una differenziazione musicale tra i due gruppi. Possibili modelli si trovano invece al di fuori del contesto dei soggetti ambientati nell'antica Roma. Per esempio nel già citato *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, oppure, in qualche modo estremizzato, nella *Salome* di Richard Strauss (Dresda, 1905), dove all'estrema rigidità lunare della musica di Jochanaan si contrappone l'estrema mobilità cromatica della musica di Salomè. L'opera di Strauss si ricollega anche a modelli più specificamente tedeschi, come ad esempio *Der Freischütz* di Carl Maria von Weber (Ber-

lino, 1821) o il *Tannhäuser* di Richard Wagner (Dresda, 1845), dove il contrasto tra luce e tenebre è simboleggiato musicalmente nel contrasto tra tonalità e cromatismo. *En passant*, bisogna però anche segnalare l'uso pressoché opposto dei rapporti tra cromatismo e tonalità che Arrigo Boito fa nel suo *Mefistofele* (seconda versione, Bologna, 1875). A Zandonai in *Melenis* comunque non interessa polarizzare un contrasto, come poi farà invece in *Francesca da Rimini* e in *Giulietta e Romeo* (Roma, 1922), ma piuttosto creare un quadro il più possibile variopinto e movimentato. A riprova di ciò, una volta che i Cristiani condannati sono usciti di scena, in un passaggio magnifico in cui il loro coro che si allontana viene sommerso dal coro ancora fuori scena dei Romani, il registro stilistico del coro dei Romani cambia, e, tra la vittoria di Marzio sul «Trace gigantesco» e l'ingresso di Marzio in scena, quindi di nuovo in una specie di zona di sospensione, il coro dei Romani sfocia in una melodia innodica modale che celebra la grandezza di Roma («Ercole stesso...»).

Proprio questo Inno si ricollega in più di un senso alla Canzone di Melenis. Esso rappresenta innanzitutto una seconda isola di colore musicale antico all'interno dell'opera, inoltre è situato in un secondo punto di svolta, cioè la vittoria di Marzio nel Circo.

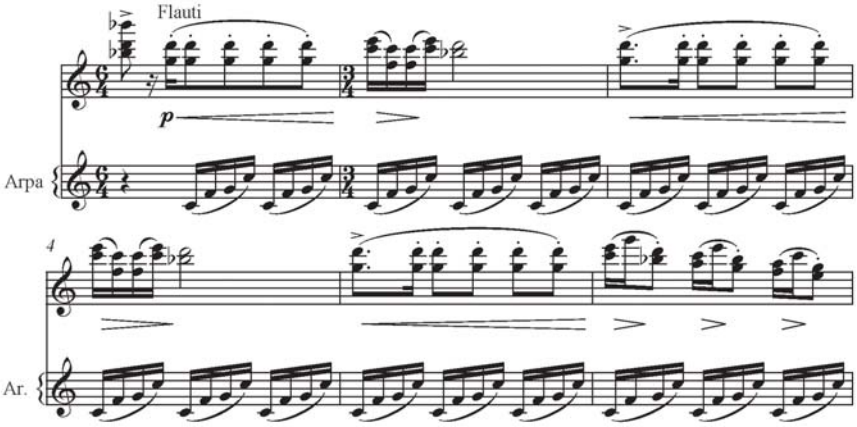
L'Inno trionfale suona come se fosse antico, ma in realtà si tratta di una melodia inventata da Zandonai seguendo molto da vicino modelli autentici (cfr. esempio musicale 12). Si può supporre che uno dei motivi per cui alla fine il compositore ha deciso di non utilizzare una melodia autentica sia il 'carattere minore' che, come egli segna nei suoi appunti, contraddistingue in generale le melodie antiche, laddove egli aveva in questo caso bisogno di qualcosa di trionfale. Di fatto egli continuerà anche nelle opere successive a creare 'falsi', dal preludiare del Giullare in *Francesca da Rimini* alle canzoni e ballate sparse in *La via della finestra* (Pesaro, 1919), *Giulietta e Romeo* e *Giuliano* (Napoli, 1928), per cui si può dire che questo sia solo il primo della serie. L'effetto di autenticità viene raggiunto attraverso molteplici accorgimenti. L'ambito della melodia, ad esempio, non supera l'ottava, e si mantiene interamente all'interno di un solo modo, esattamente come avviene negli esempi antichi; la ritmica, all'interno del metro già di per sé inusuale di 6/4, sembra faticare a chiudersi nella quadratura delle battute, con ampie sezioni della melodia in levare e una certa asimmetria delle frasi; ma, soprattutto, l'orchestra, lungi dall'armonizzare in qualche modo la linea melodica, si limita a raddoppiarla, lasciandola per così dire nuda – cosa che disturbò in particolare un critico, che si lamentò di come «quei suo-

ni vocali e istrumentali prescelti dal compositore ed intenzionalmente conservati all'unisono quasi a rappresentare il colore del pensiero musicale dell'epoca [apparissero] armonicamente assai poveri» (Edoardo Pompei su «Il Messaggero» 23.3.1913). L'accompagnamento delle quartine di sedicesimi si configura perlopiù come ornamentazione ed evita di configurare accordi tonalmente determinati; qua è là però s'inseriscono ora suoni estranei al modo, ora sequenze che formano accordi di settima, sovrapponendo alla melodia possibili armonizzazioni e lasciandole poi svaporare nell'aria, con un effetto di lieve sfasamento. Proprio il sottile gioco tra antico e moderno permette di accostare questo passaggio a lavori di riscoperta della musica antica come le *Antiche arie e danze* che Respighi comporrà qualche anno dopo (tre *Suites* per orchestra, 1917, 1923 e 1931) - (cfr. esempio musicale 12).



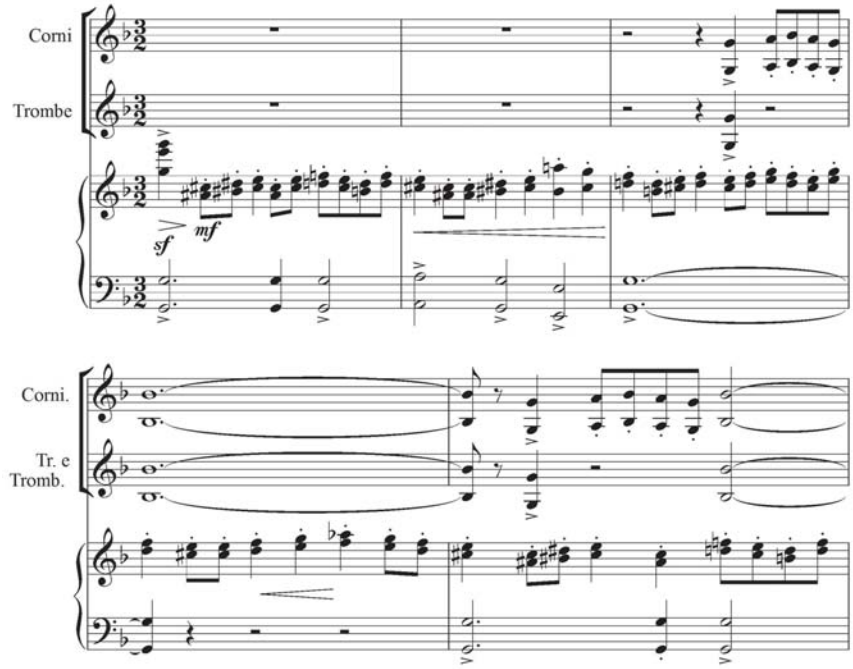
Es. 12 - *Melenis*: Atto II, 40 (dalla particella, ma con le bùccine al posto delle trombe come indicato nello spartito).

La sorpresa vera però arriva subito dopo: all'Inno segue una danza, un po' come in *Aida*, e la danza riprende lo stesso materiale melodico dell'Inno, spostandolo però per così dire nel tempo fino a Debussy, ovvero trasformando la citazione antica in un'armonia defunzionalizzata moderna che cita la musica antica (cfr. esempio musicale 13).

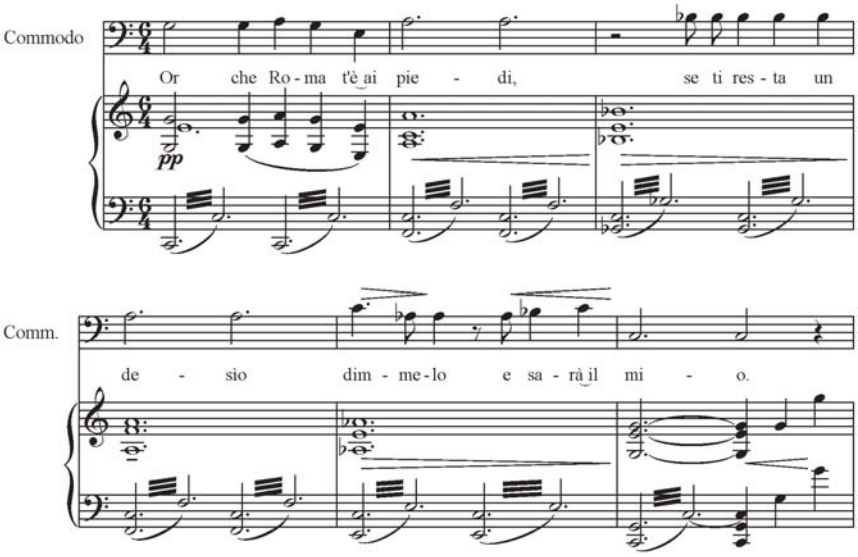


Es. 13 - *Melenis*: Atto II, 41, Danza (orchestrazione tratta dalla particella).

A margine vorrei notare che, almeno a giudicare dalla riduzione dell'orchestra ai soli flauti e arpe in particella, l'idea timbrica di Zandonai sarebbe quella di proseguire inizialmente nella Danza lo stesso colore musicale 'antico' dell'Inno. La successiva ripresa dell'Inno da parte del coro non può restare immune da questo intervento, e i vari tronconi della melodia si scollegano e si spostano nello spazio come in una deriva armonica. Da notare inoltre che, subito prima che l'Inno venisse cantato per la prima volta dal coro, la melodia era stata anticipata in una marcetta grottesca che verrebbe quasi da definire futurista (il manifesto del Futurismo è del 1909; cfr. esempio musicale 14). Dopo un secondo episodio di danza, armonicamente ancora più differenziato, Commodo si rivolge al gladiatore Marzio, con una linea vocale che inizialmente riprende la melodia dell'Inno, per poi disperderla in maniera sembrerebbe definitiva (cfr. esempio musicale 15). Da una parte però la figura ornamentale delle quartine continua ad attraversare i vari episodi musicali, compresa la romanza di Marzio, emancipandosi come figura a sé stante; dall'altra l'Inno subisce le sue estreme trasformazioni nelle battute aggiunte in seguito da Zandonai per l'uscita di Commodo e, nella versione estesa del Finale Secondo, nella successiva ripresa della Dan-



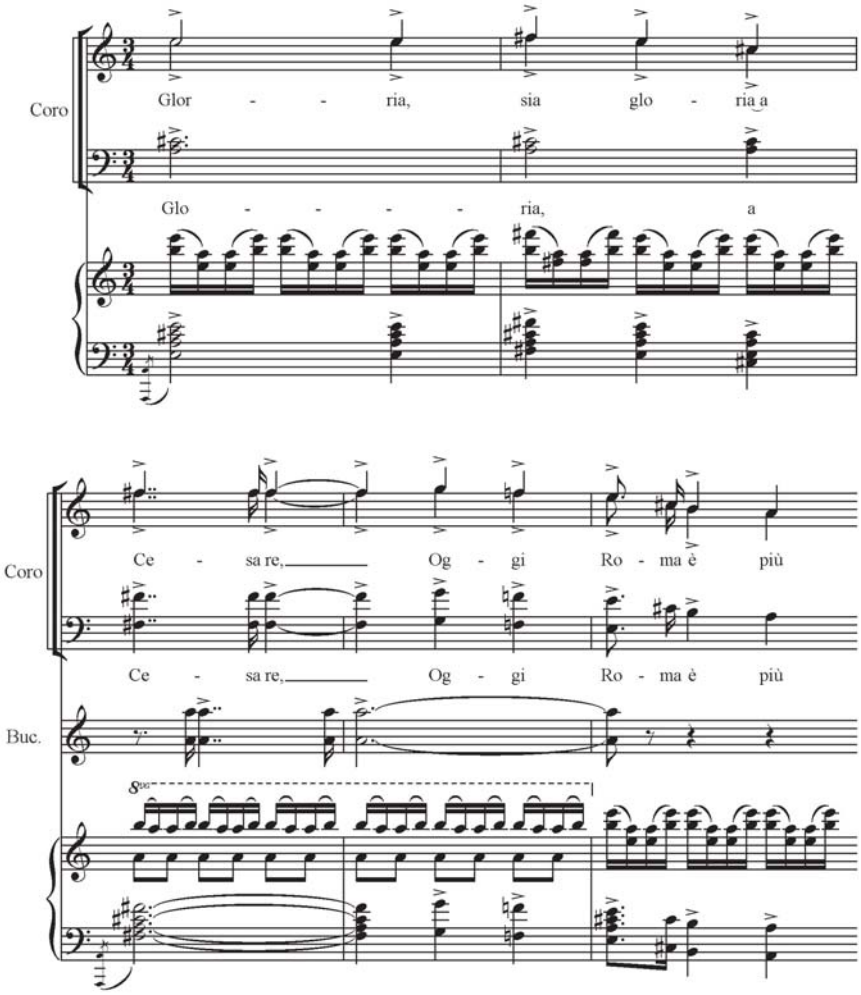
Es. 14 - *Melenis*: Atto II, 38, Marcia.



Es. 15 - *Melenis*: Atto II, 46.

za, in un'armonia sinuosa e cangiante coniugata ormai del tutto in senso moderno (cfr. esempio musicale 16).

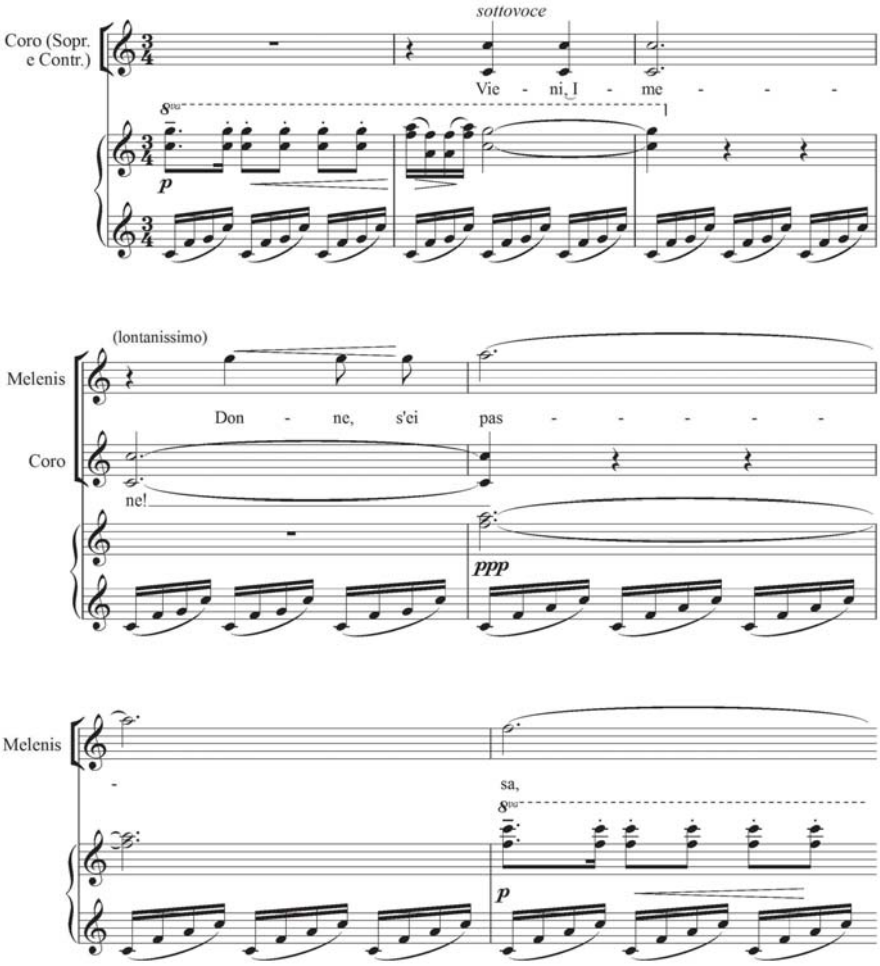
Alla ripresa della Danza si sovrappone il canto fuori scena di Melenis (cfr. esempio musicale 17), che da una lontananza si potrebbe dire anche temporale ripete il ritornello della sua Canzone. Ma la variante dell'Inno e il ritornello di Melenis suonano qui in qualche modo simili, come legati da segreta parentela. E, difatti, un'analisi più ravvicinata dimostra come la struttura intervallare dell'inizio del ritornello



Es. 16 - *Melenis*: Atto II, 50.

e del primo inciso della Danza sia la stessa: semitono ascendente, terza maggiore discendente, terza maggiore ascendente, seconda maggiore discendente.

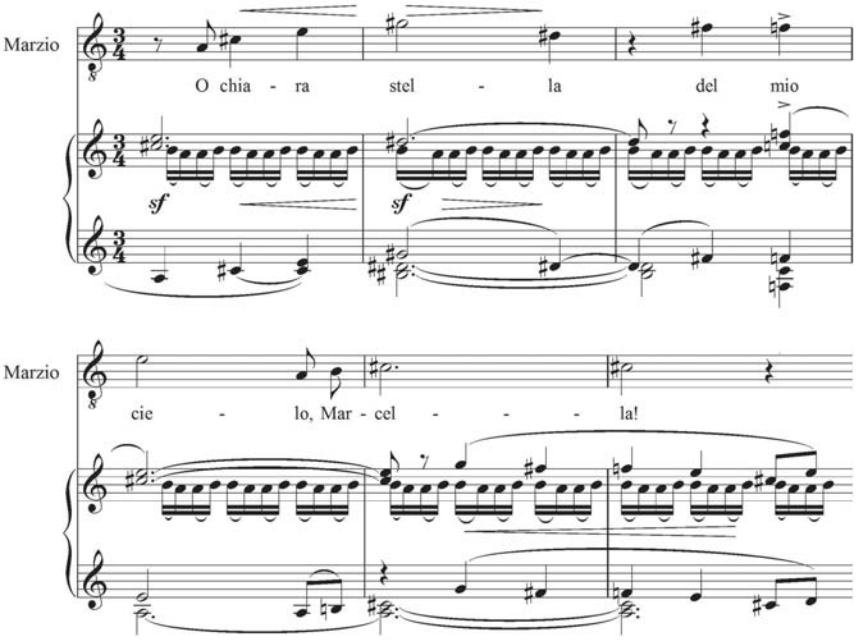
Lasciando per ora da parte possibili interpretazioni, è comunque significativo che questi due momenti si rispecchino.



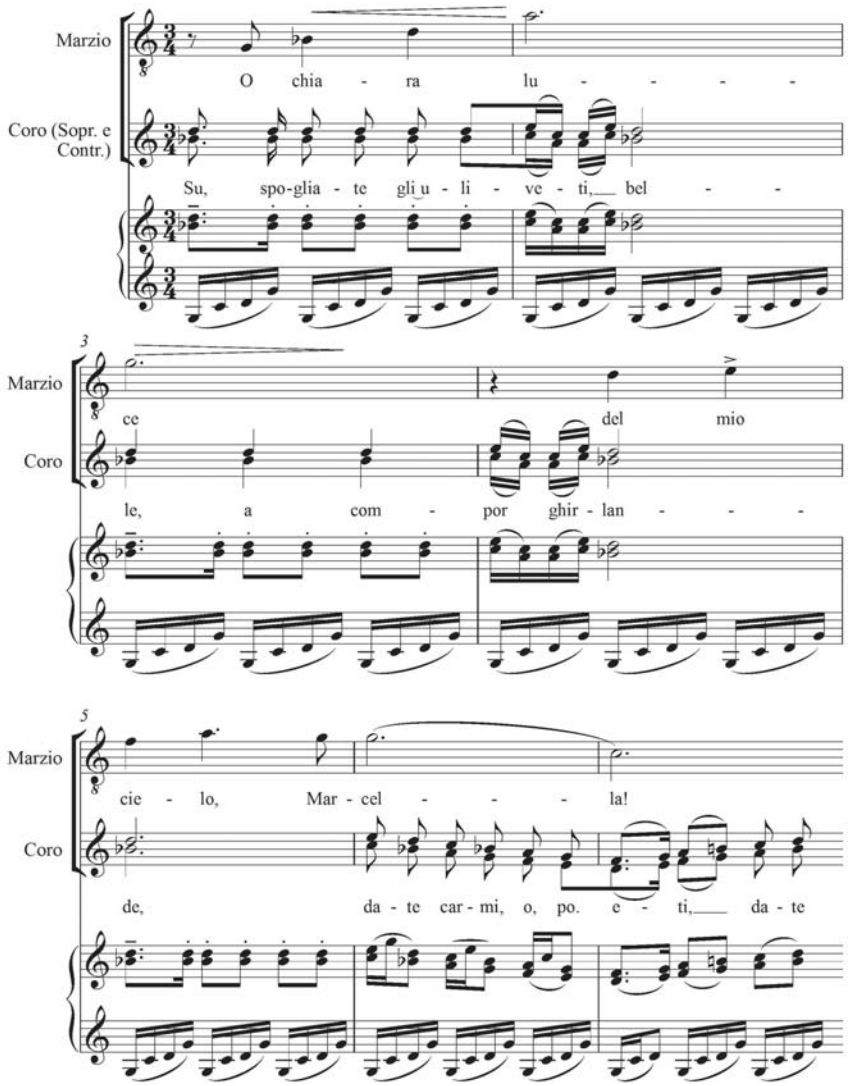
Es. 17 - *Melenis*: Atto II, 52.

Allo sfaldamento temporale del secondo atto corrisponde un decentramento delle figure principali che, come si evince dalle critiche, causò all'epoca non pochi problemi di comprensione. Melenis scompare tra la folla, di lei si ode solo un grido quando Marzio dichiara di voler

sposare la figlia di Marcello e poi il ritornello della Canzone cantato fuori scena; a Marzio viene concessa una specie di romanza giusto perché altrimenti non avrebbe cantato praticamente per niente in tutto l'atto, ma la romanza, inserita nel flusso musicale continuo che attraversa tutta la seconda parte dell'atto e attraversata dalla figura delle quartine, rifiuta anche nei suoi contorcimenti armonici e melodici di configurarsi come un pezzo chiuso e si limita ad aggiungere un ulteriore tassello all'affresco complessivo (cfr. esempio musicale 18). La centralità delle figure principali è poi ulteriormente minacciata dalla simultaneità di eventi che vede sovrapporsi per una grande parte dell'atto azioni in scena e azioni fuori scena, e addirittura emergere al centro dell'atto una figura minore, un Cristiano, che da solo canta praticamente più di Commodo, pur essendo totalmente marginale all'azione. Quest'ultima parte fu probabilmente sentita come una provocazione eccessiva e fu vittima di uno dei primissimi tagli alla partitura. Ma anche la contorta romanza di Marzio e la sostanziale staticità del finale del secondo atto devono essere state all'epoca mal recepite. Nella Biblioteca Francescana di Trento si trova l'abbozzo della nuova versione scorciata di questo finale – e che si tratti della nuova versione, e non di una versione precedente, lo si



Es. 18 - *Melenis*: Atto III, inizio.



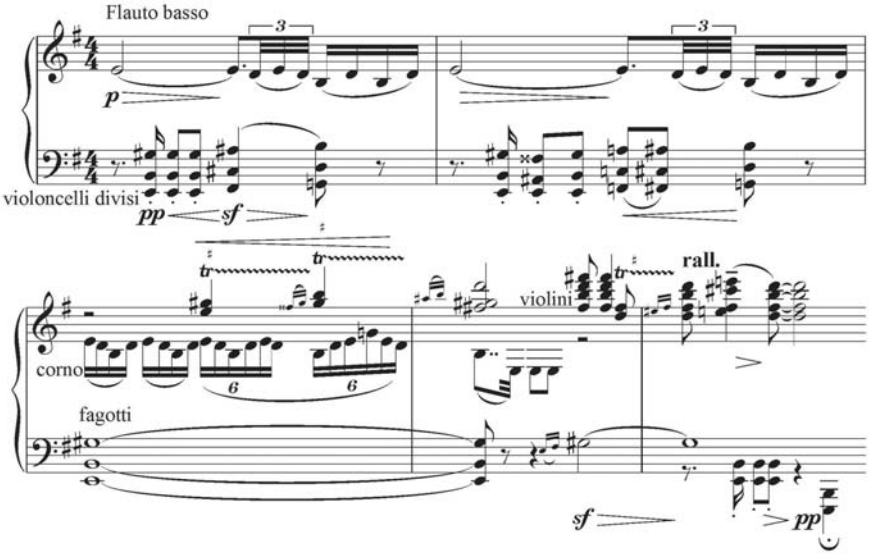
Es. 19 - *Melenis*: Finale alternativo, Atto II.

evince dall'indicazione strumentale delle bùccine, che, come accennavo sopra, sono invece ancora assenti nell'orchestrazione della particella dell'opera.

La romanza di Marzio è brutalmente modificata, scorciata e ridotta alle sole battute iniziali, tanto da rendere necessaria una modifica del testo, che da «O chiara luce del mio cielo, Marcella» deve saltare pres-

soché immediatamente ad «alfine mia! Vittoria!» – e difatti Zandonai accanto al primo verso della romanza appunta tra parentesi «o quel che sarà». La linea melodica è sovrapposta al coro, e quindi modificata per adattarsi ai ritmi e all'armonia di quest'ultimo; il canto di Melenis in lontananza scompare (e con esso buona parte del senso musicale e drammatico di questa scena) e tutto precipita il più velocemente possibile verso una nuova roboante glorificazione di Roma, che però nel contesto manca di slancio e appare semplicemente rozza (cfr. esempio musicale 19). Che Zandonai non fosse soddisfatto di questo finale monco è più che comprensibile.

Lo sfasamento della scrittura modale associata a uno stile che ricorda Debussy, attuato nella Danza inframmezzata all'Inno nel secondo atto, ha nel prosieguo dell'opera uno sviluppo alquanto bizzarro (cfr. esempio musicale 20). Chiunque suoni jazz sa che in quel tipo di musica si usano prevalentemente scale modali. L'utilizzo di incisi melodici modaleggianti accompagnati da successioni di accordi paralleli privi di una relazione tonale crea all'inizio della prima scena del terzo atto di *Melenis* un'ulteriore sfasatura del linguaggio, generando l'effetto paradossale di un'atmosfera jazz, appena attutita dalla levità dell'orchestrazione, almeno a giudicare dalla particella. Da questa deriva della modalità sorge il tema delle nozze, sul quale poco dopo si costruisce una breve danza delle fanciulle intorno alla malinconica Isi – così come



Es. 20 - *Melenis*: Atto III, inizio.

Melenis nel primo atto aveva danzato per alleviare la cupezza di Marzio. Lo stesso tema diventa il canto nuziale del coro fuori scena prima dell'ultima grande scena di Melenis, svolgendo quindi un ruolo di iato subito prima di una scena chiave simile a quello svolto negli atti precedenti dal coro dei Cristiani. Il coro dapprima fuori scena e poi in scena del corteo nuziale torna nel finale con una melodia diversa, non proprio allegra, che si sovrappone dapprima alla disperazione di Melenis subito prima del suo suicidio, poi alla ripetizione in orchestra dell'ultimo lamento della protagonista ormai morta. Al canto del coro nuziale si aggiunge nelle ultime battute dell'opera la citazione alle trombe del ritornello della Canzone di Melenis, riproponendo quindi un contesto simile a quello del finale del secondo atto e chiudendo il circolo.

Simultaneità e sospensione sono le due categorie che in *Melenis* come in *Francesca da Rimini* Zandonai utilizza per costruire una nuova drammaturgia, non più concepita secondo una narrazione consequenziale di eventi che si succedono l'uno all'altro, ma secondo una percezione del tempo più complessa e più vicina a quello che letteratura (Marcel Proust, Thomas Mann, James Joyce, Robert Musil, Franz Kafka, Maurice Maeterlinck e Arthur Schnitzler, giusto per fare qualche esempio), filosofia (Freidrich Nietzsche prima e Walter Benjamin di lì a poco) e psicologia stavano scoprendo in quegli anni – una scoperta che segna il tramonto definitivo del mondo positivista. Da un lato quindi una simultaneità di eventi che relativizza il protagonista e frammenta l'azione e, naturalmente, anche la musica; dall'altro una sospensione dell'azione, momenti in cui i protagonisti sono in scena ma non cantano e quasi non agiscono; oppure, in taluni casi, addirittura scene vuote, in cui si sente magari solo un coro fuori scena. Invece di uno scorrere continuo dell'azione con climax e punto di scioglimento si ha un'intrusione di momenti che aumentano la concitazione fino a un livello parossistico e di momenti che d'improvviso sembrano inghiottire il flusso temporale trasformando attimi in eternità. Nell'opera dell'epoca, anche in quella italiana soprattutto di Puccini, Mascagni e dei compositori più giovani, esempi di tali procedimenti sono innumerevoli, ma raramente si raggiunge un livello così avanzato come nel finale del terzo atto di *Melenis*, dove le due soluzioni vengono utilizzate contemporaneamente. L'ultimo confronto tra Melenis e Marzio è interrotto dalla musica fuori scena della festa nuziale; l'inizio del corteo nuziale, con la sua propria musica fuori scena, si sovrappone allo strazio e al suicidio della protagonista, cosicché si ha una simultaneità di eventi del tutto opposti eppure in relazione causale l'uno con l'altro. Ma dopo che Melenis è morta, dopo che l'azione

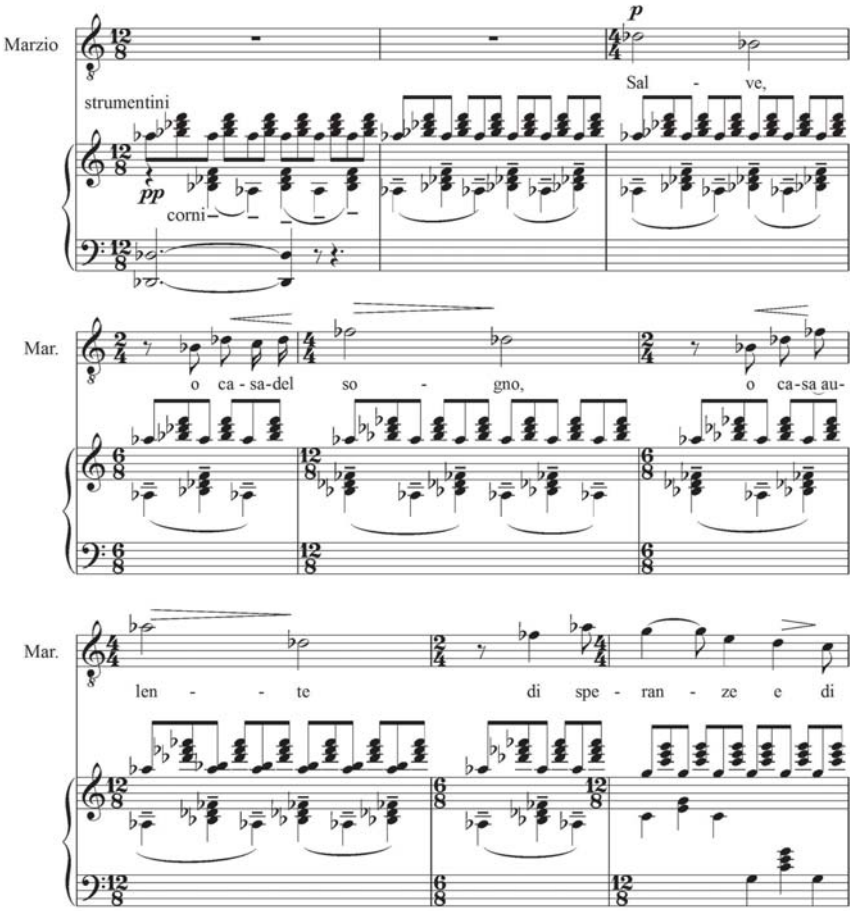
dell'opera è terminata, resta per qualche minuto solo il coro, che entra lentamente in scena cantando l'inno nuziale, come se l'opera si chiudesse su di un'eco. Un simile concetto di finale sarà sviluppato in seguito in molte opere di Richard Strauss, mentre la sovrapposizione di eventi e musiche provenienti da luoghi differenti era già all'epoca di *Melenis* una peculiarità delle opere di Franz Schreker.

Ma torniamo indietro al crocevia della Canzone di Melenis, dal quale si diparte un ulteriore percorso, stavolta legato all'effetto di sospensione della percezione temporale che, come si è visto sopra, la Canzone genera nell'ascoltatore.

Un momento gemello e contrario lo si ritrova nell'opera con la romanza di Marzio nel terzo atto. Qui, come scrive un recensore, «la frase melodica della più grande espressione si snoda sopra un accompagnamento formato di quelle ingegnose sovrapposizioni di ritmi a due tempi e di ritmi di tre tempi di cui ricordiamo che lo Zandonai si compiacque molto anche nella *Conchita*» (Adriano Belli, «Il Corriere d'Italia» 25.3.1913). In altre parole: su un tappeto continuo di terzine s'innestano nell'orchestra e nel canto frasi melodiche che seguono un altro metro, provocando un continuo sfasamento degli accenti che rende difficile individuare un ritmo preciso. A questo si somma una struttura armonica che sembra non poggiare da nessuna parte, una continua sequenza di settime che si spinge sempre più in là o muta d'improvviso direzione, di modo che l'impressione generale che ne nasce è quella di un galleggiare a mezz'aria, o, per restare in tema, di una lentissima pioggia di petali di rosa (cfr. esempio musicale 21). Lo specchio riflette naturalmente un'immagine rovesciata: tanto Melenis era esotica e in un mondo altro rispetto alla Suburra in cui quasi per caso si trovava, tanto Marzio è totalmente concentrato sul momento e sul luogo presente, di cui respira con piena intensità la gioia. All'esotismo modaleggiante della Canzone di Melenis rispondono la struttura armonica e ritmica decisamente moderna e l'ampio melodismo in un certo senso tutto italiano della romanza di Marzio.

Con la segreta ma perfettamente avvertibile assonanza tra questi due luoghi della sua opera Zandonai risolve più questioni in una volta.

Un possibile problema del libretto consisteva nella similitudine con *Madama Butterfly*, nonché, risalendo più indietro nella storia dell'opera, con *L'Africaine*, altra opera in cui la protagonista si suicida per permettere all'amato di fuggire e sposarsi con un'altra. Il problema è a questo punto liquidato a un livello musicale: in *Madama Butterfly* la polarizzazione estrema sull'amore assoluto della protagonista lascia al teno-



Es. 21 - *Melenis*: Aria di Marzio, Atto III.

re solo l'inevitabile ruolo del colpevole, e non basta certo la sua ultima romanza a riabilitarlo, mentre qui, come si è visto, i due ruoli si trovano sostanzialmente allo stesso livello; ne *L'Africaine* invece i due protagonisti Vasco da Gama e la principessa Sélika sono identificati proprio attraverso la loro inconciliabile differenza, mancano elementi musicali che possano sottolineare un parallelismo tra i due caratteri o tra le loro storie. Una delle chiavi della *Melenis* di Zandonai sta invece nella doppia polarità Melenis-Marzio, come già era nell'originale francese ma non nell'opera di Lazzari. I protagonisti sono due, non c'è un buono e un cattivo, e la storia si costruisce sull'incontro e sui destini paralleli di questi due personaggi. Come Marzio cerca nel primo atto la morte e

viene riportato alla vita da Melenis, così Melenis cerca nel terzo atto la sua ragione di vita e viene portata alla morte dal rifiuto di Marzio. Rompendo lo specchio prima del suicidio – e questa è una delle possibili letture del gesto – Melenis rompe definitivamente il suo rapporto polare con Marzio e distrugge insieme una parte di se stessa. La musica sembra portare alla luce ragioni profonde del suicidio che nel libretto sono forse inconsapevoli, e il coro nuziale finale prolunga il lamento di Melenis rovesciandone il significato in un'affermazione: un tipo di simbolismo che, benché ampiamente presente in letteratura, risulta chiaramente troppo avanzato per il teatro musicale italiano dell'epoca.

Simonetta Chiappini

MELENIS: UNA 'TRAVIATA' DECADENTE

Il tema della cortigiana, dell'etera, o più prosaicamente, della prostituta percorre tutta la storia del melodramma; è forse un indizio della necessità di trasferire attraverso l'immagine della donna 'altra', diversa, e quindi remota, il gusto per il trasgressivo e l'erotico, che condisce da sempre lo spettacolo[1].

Ma nel gioco dell'allusione e del nascondimento, della rappresentazione e della sublimazione, le figure di donne dissolute si susseguono e si intrecciano con caratteristiche profondamente diverse: tra la monteverdiana *Poppea*, tra *Messalina*, meretrice regale protagonista dell'opera barocca di Carlo Pallavicino[2] e l'espressionista *Lulu* di Berg (1937) non corrono soltanto tre secoli di storia della musica. Se l'eroine del Seicento veneziano mostravano una tempra filosofica felicemente lucreziana ed epicurea, un edonismo difeso con la spavalderia dei vincenti, l'eroine perverse di Alban Berg o la stessa *Salome* (1905) di Strauss incarnano le forze incontenibilmente distruttive ed oscure dell'*eros*, veri emblemi del caos che serpeggia all'interno di una società apparentemente dominata dal controllo e dalla produttività.

All'interno di questa parabola femminile si situa la 'traviata' di Verdi, personaggio che caratterizza potentemente l'immaginario melodrammatico; Violetta Valery infatti è una figura che è capace di spostare e di

---

1 Suggestioni affini al clima dell'opera *Melenis* suscitano le delicate e sensuali pitture elleniche e romane di Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) pittore olandese, vissuto in Inghilterra, esponente di spicco del decadentismo pittorico di fine secolo.

2 *Messalina*, dramma per musica in tre atti di Carlo Pallavicino (1630-1688) su libretto di Francesco Maria Piccioli fu rappresentato a Venezia nel 1679. Esso ha come protagonista un'eroina 'cattiva', bugiarda e dissoluta, che non si pente, non si redime, né viene tantomeno punita ed ostenta, se mai, con fierezza una filosofia libertineggiante.

cambiare di segno la traiettoria quasi lineare che va dalle amorali eroine barocche a quelle, altrettanto inquietanti, ma meno felici, del Novecento. Questo personaggio borghese, che incarna in modo realistico l'icona evangelica della Maddalena peccatrice redenta dall'amore, costruisce intorno sé una potente forza gravitazionale, intorno a cui ruotano le fantasie erotiche e moraliste dell'immaginario ottocentesco, impossibilitato a rappresentare la figura femminile se non attraverso l'eroismo dell'oblazione.

Violetta funge da fecondo punto di passaggio: la trasformazione della prostituta in innamorata sublime è possibile, ma soltanto passando attraverso il calvario della sofferenza, della rinuncia e della morte. Naturalmente non è la sola, tutte le eroine romantiche muoiono sacrificandosi, ma Violetta è il punto di arrivo esemplare di questo processo moralizzatore, annunciante, già dal patetismo settecentesco di Voltaire e Rousseau, un nuovo cristianesimo romantico che prevedeva la morte delle donne, offerte come olocausto del rito melodrammatico.

Nel cammino operistico verso il disincanto novecentesco, incontriamo un altro personaggio che rappresenta l''irrappresentabile' sulla scena ottocentesca, cioè la possibilità che una donna possa essere fedele a se stessa nell'anticonformistica scelta della libertà. Mi riferisco, ovviamente, all'*unicum* di *Carmen* dell'opera omonima di Bizet, in cui il personaggio fiammeggiante e grandioso della protagonista non può essere ridotto, Nietzsche ce lo conferma, a quello di una provocante ed ancheggiante gitana in cerca di avventure. Esso incarna piuttosto il principio della polarità opposta di Violetta, la Traviata, la cui identità sta tutta nell'eroica rinuncia all'amore; e tuttavia, come lei, anche Carmen è segnata dal tragico destino di una morte giovane.

La figura di Melenis, nell'opera omonima di Zandonai su cui verte questo saggio, si situa in una posizione sostanzialmente intermedia tra questi due monumenti dell'immaginario melodrammatico, tra l'autoesclusione di Violetta (*dite alla giovane sì bella e pura)* e il vitalismo di Carmen; il rabbioso suicidio della cortigiana greca gravita nello spartiacque tra annullamento sacrificale e affermativa rivolta, in bilico tra la sublimazione ottocentesca e il *cupio dissolvi* novecentesco.

Ma guardiamo le fonti della vicenda, il poema fastoso e policromo in versi alessandrini di Louis Bouilhet del 1851[3]. Siamo in clima di esotico classicismo rivisitato con quel tanto di irriverenza trasgressiva così

[3] LOUIS BOUILHET, *Melænis*, poema in cinque canti, in sestine di alessandrini, pubblicato nella «Revue de Paris» nel 1851 ed edito a Parigi, da Michel Lévy, nel 1857.

tipicamente francese. La Melænis, protagonista del giovanile poema di Bouilhet, è più sanguigna; è ferocemente rivale della bella e ricca Marcia, e afferma minacciosamente, rivolta all'amato Paulus:

> Non ho sulla mia fronte sparsa la perla fine,
> Né come lei, in mezzo agli schiavi tremanti,
> Nei bagni profumati ho ammorbidito le mie braccia bianche;
> Ma un sangue giovane e forte rumoreggia nel mio petto,
> E ho succhiato il latte di cui la lupa latina,
> Sotto il fico antico nutre i suoi figli!
>
> Oh, se tu la sposassi, sarebbe una cosa terribile!
> Tu sapresti cosa può fare una donna furiosa!
> E la torcia dell'imene, la torcia dai capelli d'oro,
> Potrebbe prestare la sua fiamma al tuo rogo funebre!... [4].

Paulus (si chiama così il protagonista maschile nel poema francese) la definisce, spaventato dal suo ardore, «più pazza che innamorata». Diversamente dalla Melenis dell'opera di Zandonai, decide di far assassinare il fedifrago retore-gladiatore da un sicario da lei sedotto. Della sua sorte poi niente si sa, ma sicuramente non muore suicida come la nostra Melenis:

> Cosa fece Melaenis, dopo questa avventura,
> Io l'ignoro, o lettore! Tornò alla taverna
> Per cercare Pantabolus e pagare la ferita?
> Si danzò quella notte nei fondi della Suburra?
> Invano ho cercato; l'oste, molto discreto,
> Nemmeno a peso d'oro ha svelato il segreto.

Non finiscono qui le differenze tra poema e il libretto di Zangarini e Spiritini, ma quanto detto basta per collocare la vicenda originale nel contesto di un realismo, a volte sfumato di grottesca ironia, orientato verso la raffigurazione, tutta francese, di una donna fatale, che uccide e non si uccide. Melænis, infatti, si presenta con tratti affascinanti e feroci di straniera e 'diversa', un po' Carmen un po' Medea, disinvolta in amore, appassionata e vendicativa. Già nei versi del poema di Bouilhet la cortigiana disperatamente innamorata richiama la dumasiana Marguerite, senza tuttavia toccarne i temi tragici della malattia e del sacrificio.

Gli altri personaggi femminili: Staphila la maga, che si rivela poi essere la madre di Paulus e la pudica Marcia, l'odiata rivale, posseggono entrambe caratteri ben definiti, mentre l'«oscuro oggetto del deside-

---

[4] La traduzione italiana è a cura di Federica Fortunato.

rio», il bel gladiatore Paulus, rimane una figura più sbiadita, che anticipa, a ben vedere, il ripiegamento 'in minore', al di là dell'enfasi vocale, dell''eroe' novecentesco:

> nobile e bello nel volto,
> lasciava il suo destino galleggiare all'avventura.

Questo poema, intessuto di antichità decadente, esprime in pieno il clima francese: gli spunti letterari collegano la vicenda di *Melænis* ai temi cari a Louÿs e Flaubert, in particolare all'atmosfera sensuale de *La femme et le pantin*, altro punto di ispirazione di Zandonai (con la precedente *Conchita*), oppure all'esotismo languido delle *Chansons de Bilitis*, sempre di Louÿs, con lo stesso motivo della cortigiana, musicato con raffinato languore da Debussy, e all'affresco storico intriso di erotismo di *Salammbô*. Del resto la rivisitazione del mondo antico era di moda fin dai grandi successi del romanzo *Gli ultimi giorni di Pompei* di Edward Bulwer-Lytton (1834), e crebbe fino a *Ben Hur* di Lew Wallace (1880) e *Quo vadis* di Henryk Sienkiewicz (1896); anche un poeta italiano come Pascoli fu affascinato dagli scenari storici antichi (*Poemi Conviviali*) e D'Annunzio scrisse le didascalie per il *kolossal* cinematografico del cinema muto *Cabiria* di Giovanni Pastrone del 1914.

Le diversità tra il testo originale e la versione di Spiritini e Zangarini sono significative, a partire dal cambiamento del nome di quasi tutti i personaggi. Il poema francese è denso di una varietà di personaggi e caratteri, oscilla tra vari registri stilistici: tragico, erotico, comico, grottesco, e segue un andamento narrativo più complesso (l'agnizione della maternità di Staphyla e del rapporto fratello-sorella tra Paulus e Marcia assume un ruolo centrale nella *fabula* originaria, mentre nel libretto italiano è del tutto assente). Diversissimo, come si è detto, è soprattutto il finale: nell'originale francese, dopo un effimero riavvicinamento tra Melaenis e Paulus, che si fa trascinare dal furore amoroso di lei, incombe la tragedia: Paulus cade ucciso dal sicario precedentemente ingaggiato, mentre la più sentimentale protagonista di Zandonai conclude la sua vicenda amorosa trafiggendosi languidamente con uno spillone, recando tra le braccia fasci di rose, come una vera eroina 'floreale', il giorno stesso delle nozze di lui con l''altra'.

È importante mettere in rilievo che la trasformazione e la riduzione operate sul poema di Bouilhet dai librettisti di *Melenis* rendevano la storia più povera e schematica, aspetto questo messo in luce da quasi tutti i critici del tempo, ma favorivano al contempo la concentrazione sul personaggio della protagonista, che assumeva nella versione italiana tratti più malinconici e nostalgici.

Era stato Zandonai ad insistere per mettere in musica questo lavoro, contrariamente al parere di Ricordi, proprio perché si sentiva attratto dal personaggio di Melenis, a cui voleva riservare non «virtuosità straussiane e debussyane, ma musica mia, assolutamente mia»[5].

L'interesse del musicista per questa figura femminilmente ambivalente è palese: essa assorbe l'attenzione dell'ascoltatore per tutta l'opera, basti pensare che nei tre atti sono ben dieci gli *ariosi* e tre i duetti di cui è protagonista.

Del resto la predilezione di Zandonai per i personaggi femminili forti e sfaccettati è evidente: *Conchita* (1911), *Melenis* (1912) e *Francesca da Rimini* (1914) si susseguono verso un *climax* che parte dagli echi ancora veristici nei canti della sigaraia spagnola e giunge al 'declamato melodico' del personaggio dantesco e dannunziano, inseguendone il trascolorare dei pensieri e degli affanni.

Il poema «di sangue e lussuria» di D'Annunzio è un falso-antico medievale (come *Melenis* lo era romano), denso di crepuscolari struggimenti ed esasperata sensualità, di ferocie e presagi, che offrì al musicista, grazie alla collaborazione librettistica di Tito Ricordi, la possibilità di spiegare le raffinatezza di un'orchestrazione densa e duttile.

Melenis, concepita prima di *Conchita* e poi interrotta, fu rappresentata la prima volta al teatro Dal Verme di Milano, il 13 novembre 1912, ricevendo consensi del pubblico e della critica. Tra i vari rilievi che si mossero all'opera, pur tra i plausi e gli incoraggiamenti per il talento del giovane autore, spicca concordemente quello per l'esiguità drammatica del libretto, che aveva tuttavia, come si è già detto, il vantaggio di accentuare l'assoluta centralità della protagonista, valorizzata dalle scelte musicali di Zandonai.

La comparsa sulla scena del I atto di Melenis, greca cortigiana dalle «anche ondulose» illumina la taverna nella Suburra dove trovano ricetto prostitute, fattucchiere e mezzani. È un'entrata silenziosa, essa guarda Marzio (Paulus nella versione francese), che si confida con la sorella (in questo caso) e chiromante Stafila, «con interessamento profondo e malinconico». Già presa d'amore intona subito dopo la canzone dorica iniziale, costruita su una scala con IV grado alterato, con ripetuti melismi, delicatamente sensuale e «capricciosa», come recita la didascalia, colorata di delicato esotismo pastorale:

---

5 Citati in EMILIO MARIANO, *Gabriele D'Annunzio*, *Riccardo Zandonai: Francesca da Rimini*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1988, p. 89.

Salìi su un pesco con la scala d'oro,
(erano d'oro tutti i miei pensieri);
morsi una pesca con i denti bianchi,
morsi una pesca sino alla midolla...

Gli evidenti richiami al lessico dannunziano si trasformano alla fine della canzone in un inquietante presagio:

All'ombra delle rose mi sedei
e un'ape punse a caso la mia bocca!
Donne, s'ei passa, dite al mio diletto
che un'ape farà il miele col mio sangue!

Durante lo svolgimento dei tre atti il personaggio si evolve profondamente: tra grazia e follia amorosa, seduzione e angoscia, trasformandosi da una bacchica cantatrice di iniziazioni amorose in un personaggio tragico; ed è questo un altro tratto che la avvicina al cammino interiore di Violetta e il suo canto, che, come la tradizione vuole, è diverso per ognuno dei tre atti: febbrilmente ansioso e virtuosistico nel primo, appassionatamente lirico nel secondo e intimo e corroso dal male nel terzo.

Anche in *Melenis* si avvertono dei cambiamenti: nel primo atto prevale la spinta vitale dell'occasione amorosa da cogliere con un canto leggiadramente sensuale, poi e via via che l'accensione sentimentale cresce fino alla vera e propria ossessione, anche la vocalità variegata e nervosa del soprano acquisisce valenze sempre più drammatiche.

Nel secondo atto lo slancio nell'invocazione all'imperatore Commodo, che la vorrebbe sua, la vede trepidamente innamorata di Marzio, nell'ultimo atto il dolente addio al fedifrago gladiatore la disegna sconfitta, «derelitta e derisa» come un'eroina tragica greca, disperata «come una belva pazza».

Nella sfaccettata ricchezza delle sfumature musicali si situa l'originalità del personaggio di Zandonai, che il libretto tenderebbe a schiacciare nelle stereotipie parallele della sirena erotica e dell'autoannientamento sacrificale.

Se Melenis, la greca, si trafigge tra le rose con dannunziano languore il musicista trasforma, con le sue variegate risorse orchestrali, questa morte floreale in un dramma tra violenza ed elegia. Preziosità armoniche, concitazioni di ritmi, varietà timbriche della scrittura musicale ardentemente empatica con il personaggio, arricchiscono e vitalizzano la figura femminile di Melenis, tendenzialmente attratta, dall'inerzia del libretto, a ripercorre il collaudato schema ancora ottocentesco della peccatrice votata, come Traviata e poi molte altre, all'autocondanna redentrice.

Il modello comune dalla metà del secolo era quello del conflitto tra amor sacro e amor profano, in cui la protagonista era la cattiva (cortigiana, zingara, cantatrice ecc..) che, pentita, si sacrificava per consentire all'uomo amato di essere felice con un'altra; ad esso appartenevano numerose figure del melodramma ottocentesco, tra cui potremmo menzionare *Jone* di Petrella (1858) con libretto di Giovanni Peruzzini, tratto appunto dagli *Ultimi giorni di Pompei* di Bulwer Lytton, *Fosca* di Ghislanzoni e Gomes (1873), *La Gioconda* (1876) di Boito e Ponchielli, *Dejanice* (1883) di Zanardini con la musica di Catalani, *Marion Delorme*, sempre di Ponchielli su libretto di Golisciani, tratto dal dramma di Victor Hugo e rappresentato alla Scala di Milano nel 1885, *Edmea* di Ghislanzoni per Catalani del 1886[6].

Ma, a ben vedere, la darwiniana sconfitta a cui si autocondannano le eroine scapigliate o decadenti corrisponde solo in parte alle sensibilità più novecentesca di Melenis; il suo suicidio contiene dei tratti di affermatività che rivelano una sfumatura più moderna. Anche nel suo caso l'amato Marzio, giovanottone infedele o per lo meno egoisticamente indifferente, preferisce sposare, come si suol dire, una ragazza di buona famiglia (in questo caso una più sbiadita Marcella), ma la nostra bella cortigiana non vuole sacrificarsi perché lui sia felice, anzi, vuole «turbargli la festa» facendosi trovare morta proprio sul suo cammino nuziale.

Il personaggio del tenore, come del resto accade nell'opera del tardo Ottocento e Novecento, e anche in Puccini, sembra non meritare l'amore che l'eroina gli porge con tanta pervicace passione: avvinto da un plumbeo *spleen* accetta neghittosamente le *avances* dell'etera, ma arde di incontenibile fuoco per Marcella, figlia del ricco edile, e attraverso una gloriosa quanto fulminea carriera di gladiatore, riesce ad ottenerla in sposa.

L'intenso erotismo che si sprigiona da Melenis sembra sfiorarlo appena e alla sfortunata etera, catturata da una passione per certi versi incomprensibile, non rimane che compiere l'atto fatale, sommersa, come tante eroine preraffaellite, boitiane e dannunziane, tra innumeri petali di rose, come prevedono le fitte e minuziose didascalie del libretto.

Ma in realtà Melenis, secondo la descrizione che ne fa il mezzano Cleandro all'imperatore per eccitarne le brame, è una bellezza predona che procede a sbalzi, fiuta / con le narici tese, / e quando cerca amor sembra un lupa / e quando grida amor trema la strada» (II).

---

[6] Anticipazioni dello stesso tema compaiono ancora prima nella *Saffo* di Pacini con libretto di Cammarano del 1840, per certi versi in *Norma* di Bellini (1831), nel *Giuramento* di Mercadante (1837), col personaggio di Elaisa che si sacrifica per la rivale.

Sembrerebbe questa una citazione diretta della Gna Pina, detta la Lupa, del racconto omonimo di Giovanni Verga, che «non era sazia giammai di nulla», e della sua cupa passione per Nanni, destinata a finire in tragedia.

Nel panorama operistico italiano personaggi femminili autenticamente dotati di primigenia e indomata sessualità erano assai rari: non è un caso che Puccini non riuscisse a musicare la *Lupa*, come Ricordi avrebbe voluto. La musa pucciniana, il cui erotismo era comunque sempre pervaso da una sentita espansione affettiva, era a disagio (significativo anche l'*interruptus* di *Turandot*) di fronte alla caoticità dionisiaca dell'erotismo femminile, che traboccava d'altro canto nel teatro musicale nostrano dalle ricche suggestioni della letteratura straniera di primo Novecento.

Ma la violenza oscura della straussiana *Salome* rimaneva sostanzialmente estranea alla scena italiana, affollata di numerose quanto ingombranti e improbabili maliarde, Asterie e Tigrane, fino alla tardiva banalizzazione canzonettistica delle 'vipere' da *tabarin*[7]. Letteratura e melodramma rimanevano di fatto ancorati a consolanti immagini femminili di vittime predestinate. Le figure trasgressive come Lulu, Panthesilea[8], Elektra provenivano da un mondo in cui le irrequietezze del disincanto trova-

---

7 L'insistente ricorso all'erotismo del melodramma italiano di fine secolo è probabilmente attribuibile, più che ai riflessi di una nuova libertà femminile o a primi passi dell'emancipazionismo, alla necessità di attrarre il pubblico sempre più distratto dalle nuove forme di intrattenimento: l'11 dicembre 1901 Giordano scriveva a Illica: «mi convinco sempre più che il pubblico non si incatena che quando sul palcoscenico si mettono la lingua in bocca». Il commento si riferiva appunto alla *Francesca da Rimini* di D'Annunzio, data al Costanzi di Roma il 9 dicembre del 1909 con l'interpretazione di Eleonora Duse (in MARIO MORINI, *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1968, p. 302). Tra le sontuose donne fatali del melodramma (senza contare le eroine letterarie di Verga, Oriani, D'Annunzio) citiamo Leonora ne *La contessa di Amalfi*, libretto di Giovanni Peruzzini e musiche di Errico Petrella (1864); l'etera *Dejanice* di Zanardini (1883) per la musica di Catalani; *Salambò* (1886) sempre di Zanardini con la musica di Massa; Tigrana cortigiana e zingara che provoca «desio febbril d'orgia e di gioco» in *Edgar* (1889) di Puccini con il libretto di Fontana; Asteria in *Nerone* di Boito: « donna / Strana e audace, avernalmente bella». Per la librettistica scapigliata vedi: FRANCA CELLA, *Dalla Scapigliatura al gusto liberty*, in *Storia dell'opera*, UTET, Torino 1977, vol. III, pp. 245-270; ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, RCS-Sansoni, Milano 2000, pp. 7-50; Ead., *Libretti da leggere e libretti da ascoltare - Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in *Dal libro al libretto - La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, cit., pp. 207-221.

8 Atto unico composto nel 1926 dallo svizzero Othmar Schoeck sul testo di Kleist (1807).

vano espressione attraverso l'ambiguità, la disperazione, la forza distruttiva e a-morale della tragedia.

All'opposto la minimizzazione della figura femminile era spesso parallela alla oggettiva miniaturizzazione del borghese 'piccolo-piccolo', compensata dagli 'eroici furori' dei superomistici personaggi maschili. Corrose da pallori e smarrimenti, palpitanti per erotico deliquio, le eroine mancavano di spessore e personalità: erano i pallidi specchi dello smarrito eroe novecentesco, che si pasceva di sangue ed inettitudine.

Le opere di Zandonai, *Melenis* prima e *Francesca da Rimini* poi, affrontarono originalmente questa *impasse* storica della cultura italiana soprattutto attraverso la complessa contraddittorietà della scrittura vocale: liricamente aerea e tesa, gravitante attorno la brunitura forte e sensuale dei centri e scalpitante in alto tra accensioni liriche e grido drammatico. Un modo per restituire il «carattere frammentario, irrequieto e tormentoso», notava Adriano Belli sul 'Corriere d'Italia'[9], del groviglio dei pensieri, del fluire di sensazioni, volontà e sperdimenti che trascinavano le eroine verso la disfatta finale.

Protagonista per la prima di *Melenis* al teatro Dal Verme di Milano, il 13 novembre 1912, fu niente di meno che una giovanissima Claudia Muzio, una delle mitiche interpreti del tempo, chiamata 'la divina' come la Duse; l'anno dopo al Costanzi di Roma fu la volta di Lina Pasini Vitale, apprezzata come wagneriana Siglinda, che fu ammirata incondizionatamente per la capacità di restituire il nervosismo variegato del 'declamato' e al tempo stesso di aprirsi alla vocalità spiegata di derivazione mascagnana:

> Lina Pasini-Vitale, al primo atto, è tutto un poema di bellezza; al secondo è vigorosamente altera; e all'ultimo tragica e dolorante. Dalla scena della danza in cui il fascino della sua persona si scioglie in flessuose movenze, a quella della morte in cui la maschera di lei ha impresso in sé il dramma del suo fato e la sua voce rifluisce di accenti pieni di mestizia prima e di cupo mistero poi, la Pasini-Vitale assurge a vette alle quali perviene chi sola sa,come lei, intendere l'arte come un ideale, come una poesia di vita, traverso le finzioni sceniche[10].

Un bel compito per chi si appresta a riportare oggi alla luce quest'opera dimenticata.

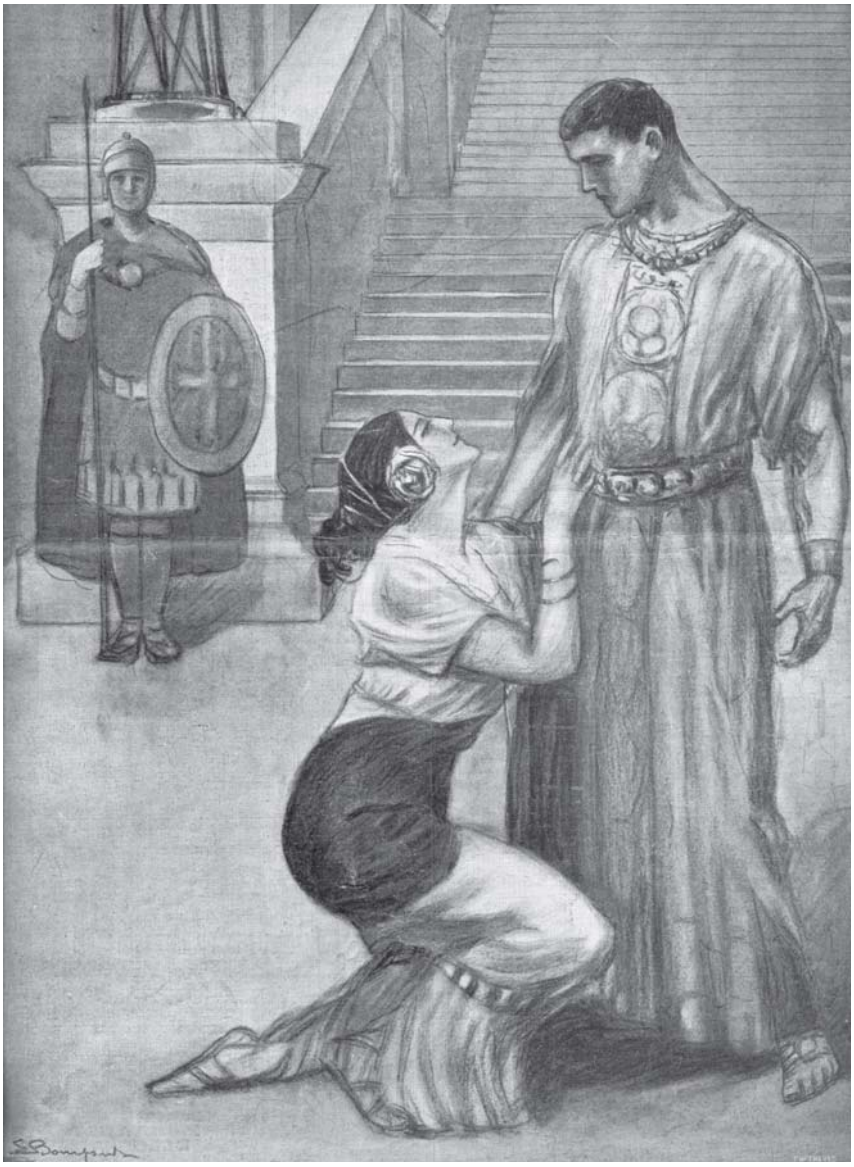
---

9 Adriano Belli, *"Melenis" di R. Zandonai al Costanzi*, 'Il Corriere d'Italia', 25.3.1913, p. 3, col. 2-3-4.

10 Matteo Incagliati, *"Melenis" di Zandonai al teatro Costanzi*, 'Orfeo' IV/13, 29.3.1913, p. 2, col. 3-4.

Cartellone di Leopoldo Metlicovitz.

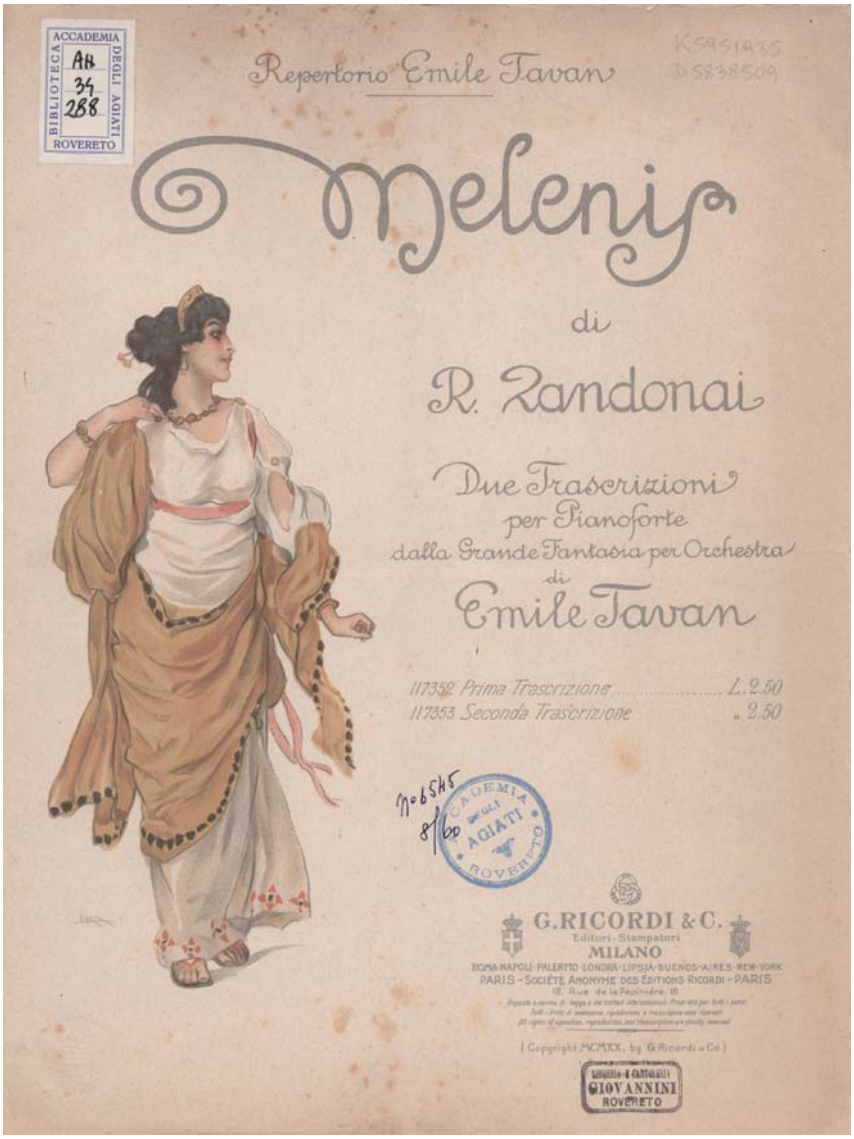
Manifesto di Leopoldo Metlicovitz.



Disegno di Luigi Bompard.

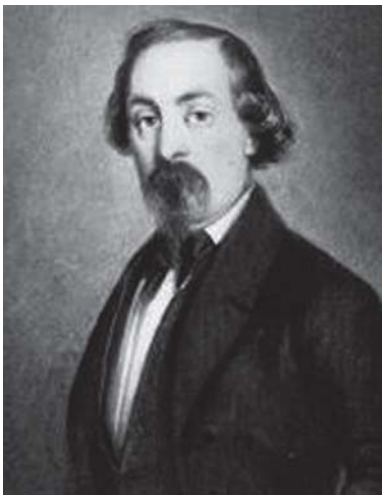
Giuseppe Palanti: bozzetto per il II atto di *Melenis*.

Giuseppe Palanti: bozzetto per il III atto di *Melenis*.

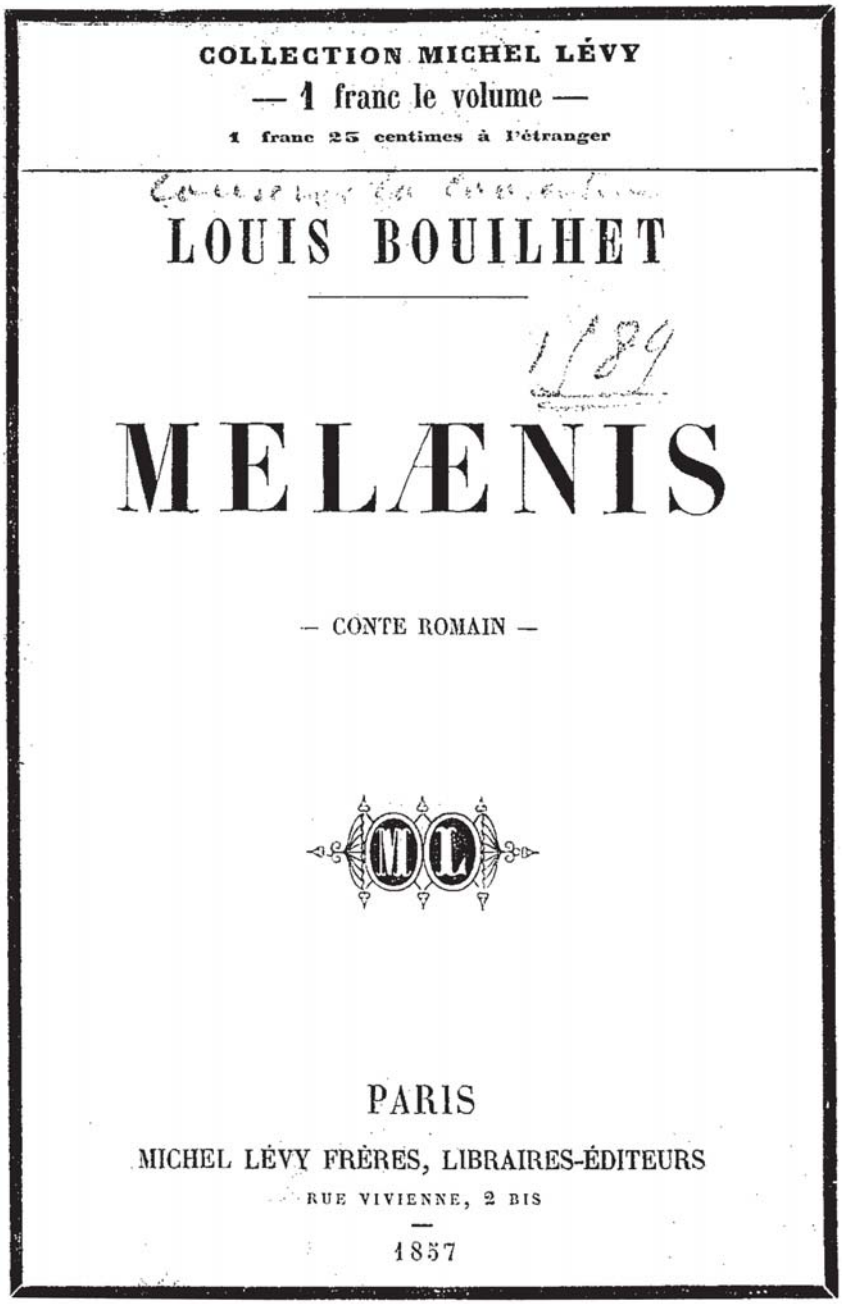


Spartito musicale con disegno di Giulio Cisari.

Louis Bouilhet, disegno di Louis Lemercier de Neuville.



Louis Bouilhet.



COLLECTION MICHEL LÉVY

— 1 franc le volume —

1 franc 25 centimes à l'étranger

LOUIS BOUILHET

MELÆNIS

— CONTE ROMAIN —

PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS

1857

Sylvio Lazzari.

Massimo Spiritini.

Carlo Zangarini.

Tito Ricordi.

Tancredi Pizzini.

Vittoria Cima in un ritratto di Eliseo Sala.

Luisa de Probizer.

Lawrence Alma-Tadema, *In the Tepidarium*, 1881.

Claudia Muzio in *Madama Butterfly*.

Rovereto, Sala Filarmonica, 29 ottobre 2010.

Riccardo Zandonai nel 1907.

Louis Bouilhet

MELÆNIS
Conte romain

À Gustave Flaubert

Il poema di Louis Bouilhet viene pubblicato qui per la prima volta in un'edizione italiana. Non si è adottato un criterio filologico, ma si è assunto quello della fedeltà ad un'edizione di riferimento, unito ad un obiettivo di leggibilità. Si propone la versione contenuta nel volume *Œuvres de Louis Bouilhet; Festons et astragales; Melaenis; Dernières chansons*, edita a Parigi nel 1891 da Alphonse Lemerre con minime varianti relative alla punteggiatura, dove ritenuto opportuno come intervento normalizzatore, suffragato dal confronto con le precedenti edizioni: quella di *debutto* all'interno della «Revue de Paris» del novembre 1851 e quella, in volume autonomo, uscita nel 1857 per i tipi di Michel Lévy (Paris).
Le differenze fra le tre fonti risiedono quasi esclusivamente nella punteggiatura e nelle maiuscole; l'edizione 1891 mostra maggiore coerenza nell'uso di virgole e trattini, accentuazione delle pause (punto fermo al posto di punto e virgola, quest'ultimo al posto di virgola), temperamento nella distribuzione dei punti esclamativi. Considerato il lavoro di revisione dell'autore a partire dalla prima stampa su rivista e la cura postuma portata da Gustave Flaubert alle opere dell'amico, possiamo supporre che l'equilibrio rintracciabile nell'edizione 1891 derivi da un'oculata applicazione delle note dei due artisti. [*Federica Fortunato*]

CHANT PREMIER

De tous ceux qui jamais ont promené dans Rome, 1
Du quartier de Suburre au mont Capitolin,
Le cothurne à la grecque et la toge de lin,
Le plus beau fut Paulus, – c'est ainsi que se nomme
Le héros de ces vers, – et je vous dirai comme
Il fut d'un sénateur le produit clandestin.

«Tout beau! dit le censeur aux poses magistrales. 7
Un héros clandestin! c'est une indignité!...»
L'auteur n'est pas de ceux qui cherchent les scandales,
Mais depuis Romulus, bien d'autres l'ont été!
Qui compta les baisers, au temps des saturnales?
Qui dira les secrets des belles nuits d'été?

La faute en est peut-être au soleil d'Italie, 13
Aux parfums inconnus qui, sur le Tibre épars,
Avec le vent du soir montent au Champ de Mars;
Mais il faudrait plutôt s'en prendre à la folie
Qui veut que, chaque jour, notre ville s'oublie,
Comme une courtisane, aux débauches des arts!

Sans doute il est bien doux de voir danser Bathylle 19
Aux sons entrecoupés des flûtes de Sicile,
Et, sous la lampe d'or aux mobiles rayons,
Luire le frein d'argent que mordent les lions;
Mais garder sa pudeur est chose difficile,
Quand on la fait asseoir parmi les histrions.

Caton n'avait pas tort: je sais plus d'une femme 25
Qui de l'hymen, au cirque, égara le lien;
Là, j'ai vu s'allumer de longs regards de flamme,
Là, plus d'un pied charmant vint effleurer le mien.
Tous ces jeux, en un mot, sont un usage infâme, ...
Si j'étais empereur, je n'y changerais rien!...

Donc il était bâtard, – à quoi bon vous le taire? – 31
Sans famille, et pourtant vivait aux rois pareil;
Qu'importe le berceau, quand l'Olympe est vermeil,
Et que d'un pied hardi l'on peut frapper la terre?
Le fleuve ne sait pas quelle source est sa mère!
L'aigle a perdu son nid quand il monte au soleil!

Paulus avait vingt ans; noble et beau de figure, 37
Il laissait son destin flotter à l'aventure
Comme sa toge; au reste, il suivait les rhéteurs
Et se souciait peu de savoir les auteurs

De ses jours, dormant bien aux bouges de Suburre
Et soupant quelquefois mieux que les sénateurs.

C'est un métier charmant et bien digne d'envie, 43
Par Castor et Pollux! quoi qu'en disent les vieux,
Que de polir des mots le tour ingénieux
Et de tordre la phrase avec sa fantaisie,
Comme un serpent marbré dont un jongleur d'Asie
Roule autour de ses flancs et déroule les noeuds.

D'ailleurs notre héros avait en abondance 49
Toutes les qualités que marquent les auteurs:
L'œil ferme, le poumon solide, la prestance
Du corps et la vertu qu'il faut aux orateurs;
De façon qu'il savait, selon la circonstance,
Toucher par le pathos ou plaire par les moeurs.

Nul ne sut plus à point déchirer sa tunique, 55
Hérisser ses cheveux à la manière antique,
Tordre ses bras dans l'air, et de l'émotion
Passer à l'ironie, avec gradation;
Véhément dans la preuve, âpre pour la réplique,
Et d'après le sujet réglant la passion.

Le vieux Polydamas, son maître en éloquence, 61
Malgré ses cheveux blancs, je le dis entre nous,
S'il n'en eût été fier, s'en fût montré jaloux;
En somme il l'adorait, l'ayant vu, dès l'enfance,
Chaque jour, à ses pieds, écouter en silence,
Grave, le style en main, la tablette aux genoux.

Quant au docte Paulus, son âme était remplie 67
Par deux affections: Polydamas d'abord,
Puis une vieille femme à la face jaunie,
Au front ridé, venant, je crois, de Campanie,
Sorcière, c'est tout dire, et qui, sans nul effort,
Aux lignes de la main lisait l'arrêt du sort.

Staphyla fut son nom. Vous narrer quelle cause 73
Avait ainsi courbé cette tête morose,
D'abord c'est difficile, et puis c'est un talent
De ne pas dire tout dès le commencement;
Horace, dans ses vers, recommande la chose,
Et je l'estime trop pour agir autrement.

Pourtant vous apprendrez que la vieille Staphyle 79
Comme son propre enfant avait nourri Paulus,
– Sans doute par pitié, car je n'en sais pas plus; –

Elle avait entouré son enfance débile
De tendresse et d'amour, puis dans la grande ville
Un jour l'avait conduit, ses douze ans révolus.

Ils vivaient tous les deux, rhéteur, magicienne, 85
La phrase cadencée et le philtre amoureux.
Chez Staphyla surtout deniers pleuvaient sans peine,
Et, quoi que Tullius en dise, tous les deux,
Quand ils se rencontraient sur la voie Appienne,
Se regardaient sans rire et sans baisser les yeux.

Staphyla demeurait au quartier de Suburre, 91
Tout près de l'Esquilin, dans une rue obscure.
Le bouge était désert et par le temps noirci...
Mais, pour faire au lecteur un chemin raccourci,
Précisément le jour où je prends l'aventure,
Paulus allait la voir, et nous irons aussi.

Lesbie, et vous, Néère, adorables sirènes, 97
Quand pour voir un amant jeune ou vieux, bel ou laid,
Vous prenez la litière ou montez les carènes,
D'où vous vient cette ardeur étrange, s'il vous plaît?
Hélas! je sais le fond des tendresses humaines:
Une robe de Tyr, un voile de Milet!

Paulus ne voulait pas de voile, je suppose, 103
Ni de bracelets d'or, ni de tunique rose;
Sa ceinture était vide, et cet enfant gâté
S'était senti le cœur par l'amour agité.
Or, il allait bon pas, et, tandis que je cause,
A la porte déjà ses deux mains ont heurté.

Staphyla vint ouvrir; les barres transversales 109
Sonnèrent en tombant avec un bruit d'airain,
Et la vieille apparut une torche à la main;
Ses cheveux, çà et là, flottaient sur ses traits pâles,
Une tunique noire enveloppait son sein,
Et, sur son bras livide un serpent en spirales

Se tordait; la sueur inondait tout son corps; 115
Elle avait cet aspect effrayant, immobile,
Qu'on voit grandir, la nuit, dans un songe fébrile,
Quand arrive aux vivants la visite des morts.
«Qui m'appelle en ces lieux?, murmura la sibylle.
– Paulus» dit une voix qui venait du dehors.

Par un matin joyeux, quand le soleil éclaire 121
Le grand manteau glacé qui pèse sur l'Etna,

Avez-vous vu parfois un rayon de lumière
Passer, comme un sourire, aux lèvres du cratère?
Tel, sous ses blancs cheveux, le front de Staphyla
Resplendit tout à coup quand Paulus lui parla;

Et lui tendant la main: «Tu peux entrer, dit-elle, 127
Nous n'avons pas ici de mystères pour toi.
Enfant, tu viens bien tard! Quelle cause t'appelle?
Tu m'oubliais, Paulus, et tu vivais sans moi!...»
Paulus sentit des pleurs lui mouiller la prunelle
Et jeta sur Staphyle un regard plein d'émoi.

Elle était, en effet, bien pâle et bien cassée; 133
Quelque poids effrayant, amour, haine ou remords,
Avant l'âge, sans doute, avait usé son corps
Et ployé sans retour sa jeunesse brisée.
– Terre, il est des vivants dont la vie est passée!
Tombeaux, vous n'avez pas tout le peuple des morts!

Côte à côte, ils marchaient. La salle était immense. 139
Sur le pavé sonore, on entendait le bruit
De leurs pas inégaux se perdre dans la nuit;
La lampe, sous la voûte, en fumant se balance;
Des ailes battent l'air; des yeux ronds, en silence,
Regardent le rhéteur que la vieille conduit;

De bizarres contours, des formes inconnues 145
Rampent confusément sur les murailles nues:
Squelettes grimaçants qui se donnent la main,
Poignards ensanglantés, cyprès, coupes d'airain,
Plantes aux sucs mortels de Colchyde venues,
Et le jaune safran et le pâle cumin.

Tout se mêle et s'agite: une flamme bleuâtre 151
Siffle sur les charbons et sautille dans l'âtre,
Un renard aux longs poils glapit au coin du feu,
L'eau lustrale frissonne en son vase d'albâtre,
Le serpent se tortille; on dirait qu'en ce lieu
Paulus est un ami que l'on connaît un peu.

La caverne s'ébat; la sorcière est joyeuse. 157
Hélas! son cœur aussi, retraite ténébreuse,
Dans ses mille recoins, voit ramper, loin du jour,
Tout un monde hideux qui grouille en son séjour,
Rêves morts, noirs pensers, vengeance tortueuse;
Mais, quand Paulus arrive, elle en fait de l'amour!

A l'ombre du foyer, sur un vieux banc de chêne 163

Ils s'assirent longtemps, groupe mystérieux
Que la torche rougeâtre éclairait de ses feux.
Paulus était charmant, sous sa toge de laine;
Staphyle souriait, et respirant à peine,
L'entourait tout entier d'un regard de ses yeux;

Puis, sur ses cheveux noirs posant sa main flétrie, 169
Comme fait une mère auprès de son enfant,
Elle lui rappelait les jours de Campanie,
Les rires et les pleurs, à l'aube de la vie,
Tous ses rêves passés; – mais le point important,
C'est que Paulus avait vingt drachmes en partant!

Il allait, et ses pieds, sur les pavés antiques, 175
Jetaient un bruit étrange à l'écho des portiques;
L'ombre silencieuse ondulait alentour.
Tout dormait, hors ces feux, étoiles impudiques,
Qu'on voit trembler en foule au fond du carrefour,
Foyers étincelants où veille, nuit et jour,

Comme à ceux de Vesta la prêtresse éternelle, 181
La Débauche au sein nu, posant en liberté
Ses deux pieds triomphants au front de la cité;
Rayons du temple immense où viennent pêle-mêle
Les hommes et les dieux s'abriter sous ton aile,
O puissance inconnue, ardente Volupté!

Il allait, il allait; dans leur cellule assises, 187
Des femmes en passant l'appelaient de la main;
Parfois on entendait monter un chœur lointain,
Et le rouge fanal que tourmentent les brises
Faisait danser aux murs des formes indécises.
Mais Paulus était sage et suivait son chemin;

Plus sage qu'Hippolyte, à ce que dit l'histoire, 193
Honorant la vertu comme au temps des aïeux,
– Selon la circonstance et le jour et les lieux; –
Or, sans se retourner, il fendait l'ombre noire,
Ayant, cette nuit-là, pour défendre sa gloire,
Le besoin de dormir et la crainte des dieux.

Mais, outre le *Fatum*, la puissance suprême, 199
La seule déité que l'on n'adore pas,
Tant de dieux opposés s'attachent à nos pas
Que l'esprit haletant retombe sur lui-même;
Mercure avec Thémis a d'étranges débats,
Bacchus veut qu'on s'énivre et Vénus veut qu'on aime.

Donc, je ne sais quel dieu vint égarer Paulus. 205
Les étroits carrefours se succédaient dans l'ombre,
Croisant de toutes parts leurs dédales sans nombre;
Chaque pas qu'il faisait le perdait encor plus,
Comme la mouche prise à quelque réseau sombre
S'épuise, pour sortir, en efforts superflus.

J'aime la nuit qui tombe en une fraîche idylle, 211
Et les pasteurs assis sur le bord du ruisseau,
Chantant au clair de lune, ou dormant sous l'ormeau;
Mais je crois qu'un bon gîte, aux champs comme à la ville,
Pour le somme est meilleur que l'herbe de Virgile
Et tous les beaux gazons où broute le troupeau.

Il est plus triste encor de coucher dans la rue. 217
Ainsi jugeait Paulus. Il s'était arrêté,
Interrogeant des yeux l'ombre sans cesse accrue,
Quand soudain un doux bruit par la brise porté,
Son frémissant de luth, voix de femme inconnue,
Vint le frapper au front, comme un souffle d'été.

Je suis désespéré de vous dire la chose; 223
J'eusse aimé mieux le voir, près du mont Palatin,
Dans le docte faubourg dormir jusqu'au matin;
Mais nous formons des vœux dont le hasard dispose:
Près de là rayonnait un logis clandestin;
Paulus, sans hésiter, heurta la porte close.

«Qui frappe? – Ouvrez. – Ton nom? – Qu'importe! – Tout est plein 229
Comme le ventre rond d'un prêtre salien,
Les chambres et les lits; une ombre, par Hercule!
Ne s'y logerait pas; bonsoir!» Le vestibule
S'éclaira cependant, et Paulus pensa bien
Que le son des écus lèverait tout scrupule.

Ruisselant de sueur et tout pétri de fard, 235
Un homme vint ouvrir; de son regard cupide
Il parcourut Paulus. Son visage blafard
Suintait sous sa peinture, ainsi qu'un mur humide,
Et le myrte, en festons, de sa tempe livide
Montait dans ses cheveux retroussés avec art.

Paulus, pour tout discours, fit sonner sa ceinture, 241
Prenant avec raison, dans cette conjoncture,
L'exorde insinuant. C'était un orateur
Habile à se plier au goût de l'auditeur.
La cause fut gagnée, et, sans plus de murmure:
«Les gens se presseront, dit l'hôte, entrez, seigneur!»

Paulus suivit son guide au fond d'un réduit sombre 247
Où les lampes mouraient en pétillant dans l'ombre,
Où, sur les lits épars, pêle-mêle étendus,
Hommes, femmes, enfants tordaient leurs membres nus.
Tous criaient, bruissaient, et des buveurs sans nombre
Vidaient les pots d'argile aux cloisons suspendus.

Plus d'un groupe envieux, accroupi sur la terre, 253
Jetait aux lits trop pleins des regards de colère;
Un poète rêvait, sur son coude engourdi;
D'autres dans leurs manteaux se perdaient à demi,
Ou dormaient, appuyés aux murailles de pierre,
En balançant leur front par l'ivresse alourdi.

Mais comme un astre d'or dans la nuit ténébreuse, 259
Comme la fleur éclose aux fentes des vieux murs,
Une femme était là qui, jeune et radieuse,
Se détachait en blanc sur les groupes obscurs.
D'un sistre recourbé sa main capricieuse,
Comme un essaim d'oiseaux, éveillait les sons purs.

Elle était belle ainsi: la pourpre qui la noue 265
De sa jambe arrêtait les contours onduleux,
Un sourire flottait de sa lèvre à ses yeux,
Des sourcils longs et noirs couraient jusqu'à sa joue,
Et ses cheveux bouclés, où la brise se joue
Voltigeaient sur son front étroit et gracieux;

Sa tunique aux longs plis montait comme un nuage 271
Autour d'elle, en dansant; le reflet inégal
De la lampe fumeuse ou du jaune fanal
Parfois d'un vif éclair sillonnait son visage;
Et, sur sa gorge nue un collier de métal
Sonnait comme la grêle en une nuit d'orage.

Retenant son haleine et la couvant des yeux, 277
Le rhéteur palpitait, comme en un songe heureux,
Craignant de réveiller son âme confiante
Et de perdre à jamais la vision charmante,
Quand soudain près de lui, s'arrêtant dans ses jeux,
La danseuse en sueur vint tomber haletante.

Paulus avec un cri la reçut dans ses bras. 283
Il baisait, éperdu, sa tête parfumée
Et pressait doucement ses membres délicats.
Se gonflant comme une onde, et de perles semée,
Sa gorge bondissait par la danse animée.
Elle le regardait, et ne lui parlait pas!

Comme nous l'avons dit au début de l'histoire, 289
Paulus était parfait: sa chevelure noire
Ondulait sur son front, son regard plein de feu
Etincelait parfois comme celui d'un dieu;
Il avait un sourire aux belles dents d'ivoire;
Ni grand, ni trop petit, il tenait le milieu.

Elle le regardait mollement inclinée, 295
Puis, craintive et vers lui soulevant ses grands yeux:
«O jeune homme inconnu, qui t'amène en ces lieux?
Tu contemples de loin cette troupe avinée,
Sans boire et sans dormir, et sembles soucieux;
Apprends-moi ton pays, ton nom, ta destinée!

Ton sein est large et fort, ton regard plein d'ardeur: 301
Es-tu soldat aux camps, ou lutteur dans l'arène?
Perces-tu, sans pâlir, une poitrine humaine?
Dit-on, quand tu parais: C'est un gladiateur?»
Paulus, en souriant, prit ses mains dans la sienne:
«Je sais tuer aussi, dit-il, je suis rhéteur!»

Mot profond, en effet! j'ignore si la belle 307
Comprit notre héros, mais il était charmant,
Et présentait à l'œil l'étoffe d'un amant
Solide, – en faut-il plus aux femmes? – «On m'appelle
Melænis, j'ai vingt ans et je t'aime», dit-elle.
Pour Paulus, il nageait dans le ravissement.

Advienne que pourra! C'est chose délectable, 313
Qu'un bon gîte la nuit et qu'une fille aimable!
Elle avait sur son cou jeté ses bras de lait:
«Ami, je danserai, si ma danse te plaît;
Où tes pieds passeront, je baiserai le sable,
Car tes grands yeux sont doux! Quand ta bouche parlait,

Je me sentais mourir! Oh! mon âme est blessée 319
D'un amour inconnu qui ne s'éteindra pas!
Parle! Veux-tu quelqu'un qui s'attache à tes pas,
Qui, le jour, qui, la nuit, t'étreigne en sa pensée;
Une esclave fidèle, une femme insensée
Qui donnera son sang pour dormir dans tes bras?

– Je t'aime!» dit Paulus. Les lampes dans l'espace 325
Répandaient çà et là leur reflet incertain
Sur les buveurs couchés parmi les flots de vin.
Chaque groupe dormait immobile à sa place;
La danseuse bondit vers une porte basse,
En faisant au rhéteur un signe de la main.

Paulus franchit la salle et partit avec elle, 331
Bénissant les destins qui le servaient ainsi.
Ils montèrent tous deux le long du mur noirci.
Melænis demeurait à la troisième échelle.
Paulus avait vingt ans, Melænis était belle.
– Magnanimes lecteurs, n'en prenez de souci!

Chant deuxième

Aux jardins de César, non loin du Tibre jaune, 1
Parfois un chêne antique aux beaux feuillages verts
Se dresse; chaque branche, escaladant les airs,
De degrés en degrés autour de lui frissonne,
Et sur son front superbe, ainsi qu'une couronne,
Tremblent les astres d'or et glissent les éclairs.

Ce chêne monstrueux, Titan aux larges hanches, 7
C'est l'Empire debout dans toute sa hauteur.
Du peuple, tronc rugueux, partent, comme des branches,
Prêtres aux bandeaux saints, consuls aux robes blanches,
L'édile, le tribun, le grave sénateur,
Jusqu'au faîte sublime où plane l'empereur.

Mais la racine obscure à la sève fertile 13
Qui serpente sous Rome et qu'on semble oublier,
C'est plus que le tribun, le consul ou l'édile,
Plus que le sénateur et que le chevalier:
– O Muse, prends ton luth, et sous l'archet habile,
Fais redire aux échos le nom du cuisinier!

Le consul, en un jour, peut sortir d'un suffrage, 19
Le caprice des camps forge les empereurs;
Mais, outre l'art divin qu'il reçut en partage,
Il faut au cuisinier les pénibles labeurs,
La science profonde, et que dès son jeune âge
Il ait, comme un savant, pâli sur les auteurs.

Pour régler des festins la belle symétrie, 25
Il lui faut le calcul et la géométrie;
La sculpture, qui taille en dômes merveilleux
La neige étincelante et les gâteaux mielleux,
L'histoire, qui du goût donne la théorie;
L'étude des saisons, des hommes et des lieux.

Il sait, il sait quels flots vont roulant sur la plage 31
Le crabe aux doigts crochus et le blanc coquillage,
Quel vent jusqu'à nos mers pousse les esturgeons,

D'où partent les faisans, les grives, les plongeons,
Et quand la mûre est bonne, et pourquoi l'homme sage,
Dans les prés seulement cueille les champignons.

Aussi bien qu'Hippocrate il discute et critique 37
De toute herbe qu'il voit l'effet et la saveur;
Aussi bien que Platon il a sondé le cœur,
Connaît des passions l'origine authentique;
Et, d'arguments choisis bardant sa rhétorique,
Plus loin que Tullius emporte l'auditeur:

La squille réjouit l'homme qui désespère; 43
L'escargot africain réveille l'esprit lourd;
Mêlée au vin de Cos, l'oseille est salutaire
Pour dissiper, le soir, les tristesses du jour;
Le massique aux flots lents provoque la colère;
Le falerne fumeux aiguillonne à l'amour.

Il voit et prévoit tout, l'effet avec la cause; 49
Mais en ce siècle où l'or achète les serments,
Quand dans un coffre-fort toute gloire est éclose
Et qu'en foule s'en vont les nobles sentiments,
Le cuisinier parfait sait, avant toute chose,
L'art de la politique et des gouvernements.

Dans le triclinium plus que sous le portique 55
La noblesse aujourd'hui s'étale. Vous riez,
Fils de Cincinnatus; mais venez! qu'on m'explique
La sportule, l'édile aux dons multipliés,
Et les banquets dressés sur la place publique,
Et dans le vin crétois les plébéiens noyés!

C'est lui, c'est lui toujours! Calme, avec un sourire, 61
Près des fourneaux ardents, sur les rouges tisons,
Il prépare le vote et les élections:
Sa faveur, tour à tour se donne ou se retire;
Un mulet trop brûlé fait osciller l'empire;
Plus ou moins de gingembre importe aux nations;

Et tandis que le front du candidat ruisselle, 67
Qu'il s'agite inquiet, que le peuple aux abois
Descend au Champ de Mars des carrefours étroits,
Lui, gardant comme un dieu sa pose solennelle,
Enferme les destins de la ville éternelle
Dans le ventre béant d'un sanglier gaulois.

Cigognes, rossignols, pintades bigarrées, 73
Murènes et turbots nourris de sang humain,

Sur les broches de fer, dans les vases d'airain,
Bruissent; près des thons et des carpes dorées
Bâille dans les grands plats l'huître aux lèvres nacrées.
Evohé! Lucullus sera consul demain!

Or, il n'était dans Rome artiste plus habile 79
Que Bacca, cuisinier de Marcius l'édile;
Et ma lyre apprendrait à nos petits-neveux
Son pays, sa cité, le nom de ses aïeux,
Si l'oubli, ce linceul de toute gloire utile,
Ne couvrait son berceau d'un voile injurieux.

Qu'on descende, après tout, de Caton ou de Dave, 85
Qu'importe! Envoi du ciel ou présent du hasard,
Le génie est sans père, et le talent bâtard.
Pour moi, sans préjuger cette question grave,
J'aime le plat bien cuit que m'apprête un esclave,
Mieux qu'un ragoût manqué par le fils de César.

Au reste, si Bacca fut le premier dans Rome 91
Pour orner de ses dons les fêtes du dieu Côme,
L'édile Marcius était, de son côté,
Le plus docte mangeur que la terre eût porté;
Et, depuis l'âge d'or, on n'avait pas vu d'homme
Qui digérât si bien, Lucullus excepté.

Si l'on ne mange pas, que faire dans la vie? 97
«Boire!» dira quelqu'un. L'édile en question
Faisait les deux ensemble avec distinction.
Toute chose frivole est d'un retour suivie:
L'amour, de la douleur; la gloire, de l'envie.
Il soupait, et je crois qu'il avait bien raison.

Hélas! fils d'Apollon, chantre au léger bagage, 103
Que de fois j'ai rêvé, la nuit, sur le rivage,
Les banquets ruisselants, la flûte au mol accord,
Le vin qui monte à l'urne et couronne le bord,
Et l'huile parfumée où la lumière nage,
Comme un cygne d'argent sur un lac au flot d'or!

Que de fois dans l'agate aux veines purpurines, 109
Comme pour Cléopâtre, esclaves gracieux,
Mes songes m'ont tendu ce breuvage des dieux
Qui, sous ses flots mordants, roulait des perles fines.
Oh! les larges repas, oh! les fêtes divines,
D'où je me réveillais pâle et le ventre creux!

Donc il soupait en roi, ce qui sans doute explique 115
Son amour pour les arts et les discours latins.
Là, Vénus, à travers les vapeurs du massique,
Fait mieux flotter à l'œil ses contours incertains;
Avec l'onguent de Perse et la rose d'Afrique
Poètes et rhéteurs complètent les festins.

Veuf, un bon estomac, une tête à l'épreuve: 121
C'était, je vous le jure, un citoyen heureux;
Solon, qui de Crésus a dessillé les yeux,
N'eût pu lui présenter d'argument qui l'émeuve.
Notre homme aurait jeté sa bague dans le fleuve,
Qu'au ventre des poissons il en eût trouvé deux.

Comme il vide avec art la coupe ciselée! 127
Comme il s'étale bien sur la pourpre des lits!
Il a pour le banquet mis la robe aux longs plis,
Du cothurne montant sa jambe est dépouillée,
Et la feuille du myrte en guirlande roulée
Tremble dans ses cheveux que l'ivoire a polis.

A leurs chaînons d'argent les lampes suspendues 133
Semblent verser la vie au marbre des statues;
Du safran syrien flotte la vague odeur;
Et dans des roseaux creux soufflant avec ardeur,
Deux mimes africains, aux danses inconnues,
Frappent de leur pied noir les pavés de couleur.

Les lambris de la salle en des peintures vives 139
Etalent aux regards, sous le pampre joyeux,
Des satyres velus, des nymphes fugitives,
Et Paphos, et l'Olympe, et la table des dieux;
Hébé penche l'amphore aux lèvres des convives,
Svelte et dans le nectar trempant ses blonds cheveux.

Une chasse plus haut brille au plafond superbe; 145
Près d'un cytise en fleurs la chèvre au front cornu
Se dresse sur ses pieds; un beau chasseur tout nu
Détache de son dos ses dards liés en gerbe,
Et deux chiens d'Etrurie, avec leur cou tendu,
Maigres, la langue aux dents, semblent nager dans l'herbe.

De viande et de ragoûts le souper dégarni 151
Finissait, – car à l'heure où ma scène s'engage,
Marcius en était aux figues de Carthage; –
La grenade sanglante entr'ouvrait à demi
Ses lobes parfumés, et, d'étage en étage,
Montaient l'amande verte et le raisin jauni.

Au front des conviés le vin jetait sa flamme: 157
Stellio, parasite, approuvait de la voix
Deux philosophes grecs qui disputaient sur l'âme;
Des chevaliers causaient de leurs limiers crétois
Et, près d'un histrion fardé comme une femme,
Faisaient étinceler les bagues de leurs doigts.

On entendait au loin le jet d'une fontaine 163
Mêlant sa note humide aux lyres de Lesbos;
Un poète chantait, couronné de verveine,
Et la strophe indécise arrivait par lambeaux:
C'étaient les vers dansants du vieillard de Théos,
Joyeux comme un baiser, légers comme une haleine:

Oh! moi, tout ce que je veux, 169
C'est une maîtresse aimée,
C'est ma barbe parfumée
Et des fleurs dans mes cheveux!

Le jour présent seul m'importe; 173
Demain, c'est un inconnu,
C'est un hôte mal venu
Qu'on doit laisser à la porte!

Le jour qu'on a sous la main, 177
Il faut le passer à boire!
Buvons donc, chantons victoire
A Bacchus, au dieu du vin!

De peur que la mort avide, 181
Sourde à mes cris superflus,
Ne dise: «La coupe est vide!
Ami, tu ne boiras plus!»

Puis, glissant à travers les rumeurs incertaines, 185
Les propos se heurtaient avec les urnes pleines,
Sentences, questions, aphorismes joyeux:
– Qu'un nombre impair convient aux buveurs comme aux dieux,
– Que le sage à ses pieds met les choses humaines,
– Et que le lièvre pousse aux rêves amoureux.

«Et d'ailleurs, s'écriait un Grec à barbe grise, 191
L'homme est un composé de principes divers,
L'idée une harmonie, et, quand le corps se brise,
L'âme, d'après Platon, se mêle à l'univers.
– Par le chien! dit Paulus, c'était une sottise
Qu'Epicurus faisait, de la jeter aux vers!»

Avant d'aller plus loin, je m'arrête, et pour cause: 197
Sans régler le trajet, j'ai mis ma barque à flot.
Paulus arrive là pour le bien de la chose,
Mais le bon goût voulait qu'on le nommât plus tôt;
Les savants en riront; quant à moi, je suppose
Qu'il était du festin, puisqu'il y dit son mot.

Il hantait volontiers les soupers sans entraves, 203
Où l'esprit, en jouant, se mêle aux choses graves;
Philosophe acéré, convive ingénieux,
C'était lui qu'en son cœur l'édile aimait le mieux,
Après un morse noir qu'il nourrissait d'esclaves
Et Coracoïdès, son bouffon aux gros yeux.

Cela dit, de la fête écoutons le murmure, 209
Doux bruit que Marcius du geste et de la voix
Excite tour à tour et contient et mesure,
Pareil au vieux Nestor dans le conseil des rois.
C'était un hôte aimable et discret par nature,
Qui de l'urbanité suivait toutes les lois;

Il savait des talents faire la différence, 215
Interrogeant son monde avec discernement,
Le rhéteur sur les mots, l'histrion sur la danse,
Le stoïque aux pieds nus pour le raisonnement,
Et disait au chasseur surpris de sa science
Le nom des chiens de race et leur tempérament.

Cependant, roulant l'œil et gonflant sa narine, 221
L'élève de Platon étalait sa doctrine:
«Tout se divise en trois, dans le monde animé:
Les dieux supérieurs ont l'Olympe enflammé;
L'homme, empruntant au sol sa première origine,
Cache un souffle divin dans le corps enfermé.

Entre eux sont les démons, sans corps et sans figures, 227
De la chaîne éternelle invisibles anneaux:
Ils vont de l'homme aux dieux, fendant les vagues pures
De l'éther, messagers des biens comme des maux;
Ils dirigent la foudre, inspirent les augures,
Et tracent dans le ciel la route des oiseaux;

D'autres, plus près de nous, pénates ou fantômes, 233
Protègent la famille et le foyer joyeux;
De là naît le grand ordre en ce monde où nous sommes,
Et le sage prévoit le but mystérieux...
– Prévoir, dit Stellio, c'est l'affaire des dieux!
– Buvons, dit Marcius, c'est l'affaire des hommes!

– Discutons» dit Paulus; et, la main droite en l'air, 239
De l'autre il ramena sa tunique. – A vrai dire,
Il se peut qu'on empêche un fleuve de couler,
L'usurier d'aimer l'or, la femme de séduire,
Mon lecteur de bâiller quand il vient de me lire;
Mais on n'empêche pas un rhéteur de parler.

Il se leva tout droit, dans une pose antique, 245
Rejetant ses cheveux, comme un lion d'Afrique
Sa crinière, et, la voix modulée avec art:
«Dans mon sujet, dit-il, je me lance au hasard;
Le genre ne veut pas d'exorde magnifique,
J'aurais l'insinuant, s'il n'était pas si tard.

– Passons!» dit Marcius en buvant l'eau glacée 251
Dans une coupe d'ambre aux perles de corail.
«Il faut, reprit Paulus, disposer mon travail.
En deux points capitaux la thèse est divisé:
D'abord, que la dispute éclaire une pensée;
Puis, que le vieux Platon pèche par maint détail.»

Le philosophe grec devint bleu de colère, 257
Il serra ses deux poings en murmurant tout bas;
Mais Paulus était loin, Paulus n'entendit pas.
Comme un torrent des monts qui brise sa barrière,
Comme la lave chaude au sortir du cratère,
Comme la foudre aux cieux, bondissant à grands pas,

Il allait. Il roulait ses effluves sonores, 263
Jetant à pleines mains litotes, métaphores,
Synecdoche, antiptose, euphémismes polis,
Dilemme au double dard, sorite aux longs replis,
Et tout ce qu'aux rhéteurs versent de leurs amphores
Le bon goût, la science et les maîtres vieillis.

Puis il adoucissait l'hyperbole trop vive 269
Par des preuves sans nombre et des citations:
«Devait-on isoler la force intellective
Du cliquetis des mots, du choc des passions?
Le fucus noir s'attache à la carène oisive,
La rouille au fer, le doute à nos opinions...

– Et Platon? dit le Grec. – M'y voici. – Point d'ambages! 275
– Je cherchais, dit Paulus, une transition.
Et d'abord, je ferai cette concession
Que d'un style sublime il orna ses ouvrages;
Mais son esprit rêveur se perd dans les nuages
Et trop loin de ce monde emporte la raison.

Moi, je reste sur terre, et la métempsycose 281
Me paraît quelquefois une admirable chose;
J'aime la vie éparse au sein de l'univers,
Et l'âme qui s'agite en ses états divers,
Exhalant ses parfums dans la fleur demi-close,
Volant avec l'oiseau, rampant avec les vers.

Ainsi l'être montant cette échelle mobile, 287
De degrés en degrés arrive jusqu'en haut;
Mais il reste lui-même, et quel que soit son lot,
Conserve du passé la trace indélébile...
– Vous étiez, dit le Grec, un âne! – Et vous un sot!
– Par Pollux! – Par Hercule! – Arrêtez, fit l'édile,

Je respecte Epicure et j'adore Platon! 293
– Que les sages sont fous!» dit une voix flûtée;
Et Coracoïdès, armé d'un long bâton,
Vint tomber au milieu de la table agitée.
C'était un nain fort drôle, à la mine effrontée,
Dont le nez comme un bec caressait le menton.

Ohé! ne vidons pas l'étable d'Epicure! 299
A quoi bon sur les mots sans fin nous quereller?
Laissons Platon dormir et le bon vin couler!
Je m'embarrasse peu des démons sans figure,
Et j'estime, à propos des lois de la nature,
Que toute la sagesse est de les violer!

La vie est comme un marbre à l'écorce rugueuse, 305
Le sage est le sculpteur qui taille l'univers:
Il caresse le bloc sous sa main amoureuse,
Il façonne, il polit, en mille endroits divers;
Et la forme s'asseoit sur la pierre anguleuse,
Comme Vénus la blonde, au dos houleux des mers!

– Fort beau! fit Marcius. – Pour couper ma tirade 311
Je veux ta bague d'or, dit le nain en courroux.
– Prends! – Je l'ai! Maintenant, où donc en étions-nous?
Je vous disais, je crois, que la nature est fade;
Pour que la perle éclose, il faut l'huître malade,
Et l'arbre mutilé pour que les fruits soient doux!

Je suis le fruit, je suis la perle! La nature 317
Avait l'intention de me former géant;
Elle faisait son coup, et j'allais m'allongeant.
C'est l'art qui m'a sauvé d'une telle envergure,
Et si je suis mignon d'esprit et de tournure,
C'est qu'en un moule étroit on me mit tout enfant.

Je suis le nain joyeux qui danse sur les roses, 323
J'aime le vin de Crète et les faisans rôtis;
Si le bon Marcius n'eût arrangé les choses,
J'étais un fort bel homme et mangeais des pois frits!»
Puis le drôle, en parlant, prenait de telles poses
Que tous les conviés se tordaient sur leurs lits.

Il tendait fièrement sa jambe de pygmée, 329
Il balançait la tête, en clignotant des yeux;
Et l'on applaudissait, et de l'urne embaumée
L'esclave à larges flots versait les vins mielleux;
Et les doctes soupeurs à la face animée,
La patère à la main, buvaient comme des dieux.

Or, tandis qu'alentour chacun faisait merveille, 335
Jusqu'au lit du rhéteur le bouffon se glissa,
Furtif et l'œil au guet; puis tout bas, à l'oreille:
«Dans les jardins, dit-il, j'ai laissé Marcia;
Pars vite, sans qu'un doute à la table s'éveille!»
Entre Paulus et lui la chose se passa.

Puis le nain, glapissant d'une façon bizarre, 341
De tous les animaux sut imiter la voix,
Le bêlement fêlé de la chèvre aux abois,
Le grognement du porc, l'âne avec sa fanfare,
La mouche qui bruit, le matou qui s'effare,
La chouette aux yeux verts qui pleure dans les bois.

Le rhéteur profita de cette conjoncture, 347
Et du triclinium se retira sans bruit.
Le clepsydre de verre, où le temps se mesure,
Dans l'ombre, goutte à goutte, avait versé minuit,
De façon que Paulus, par l'avenue obscure,
Ne vit pas Stellio qui rampait après lui.

Il nous faut maintenant déplacer cette histoire; 353
Notre héros se pousse à de nouveaux destins.
Adieu la lyre grecque aux accords argentins!
Adieu les paons truffés sur les tables d'ivoire!
O Muse paresseuse, amante des festins,
Il est un temps d'agir, ainsi qu'un temps de boire!

Dépose ton sourire et tes bandeaux de fleurs; 359
L'action! l'action! bondissante et rapide!
– Pourtant on soupe encor, la coupe n'est pas vide,
Le banquet nage au sein des suaves odeurs;
Laissons courir Paulus où son amour le guide;
Puisqu'on est bien ici, pourquoi chercher ailleurs?

– L'amour, me direz-vous, est chose délectable; 365
Mais un repas d'édile a bien son beau côté;
Epicure, le soir, trouve l'amour blâmable
Et déduit ses raisons avec sagacité.
O doutes de mon cœur! lutte! perplexité!
Faut-il suivre Paulus? – faut-il rester à table?

Les cailles, pour combattre, ont déjà pris l'essor, 371
L'esclave les agace et du doigt les attire:
Restons! L'histrion nu va danser la satyre;
Pour fuir en pareil cas Paulus est jeune encor...
Quand est-il bon d'aimer? – Quand tu veux être pire!
C'est le mot de Thalès, et je l'approuve fort.

A quelque extrémité que mon héros m'entraîne, 377
Je jure par les dieux que je cède à regret;
Paulus, dans les jardins, marche d'un pied discret;
La brise, autour de lui, souffle sa tiède haleine,
Tandis qu'au bord des cieux la lune se promène
Pâle, et dans les rameaux se montre et disparaît.

Sous les myrtes courbés en arcades superbes, 383
Les jets d'eau frémissants montent comme des gerbes;
Le lierre, en noirs festons, pend aux vases sculptés;
Et les pas du rhéteur, par l'écho répétés,
Font lever en criant, parmi les hautes herbes,
De beaux oiseaux, de pourpre et d'azur tachetés.

Les clameurs du banquet arrivent presque éteintes; 389
Il va. De doux parfums tombent des térébinthes;
Et l'on entend au loin, mystérieux accord,
Respirer lentement la nature qui dort.
C'est l'heure où, succombant à de molles étreintes,
Diane, aux buissons verts, suspend son carquois d'or;

C'est l'heure des baisers, sous le feuillage humide; 395
Les dieux aux pieds de bouc s'éveillent dans les bois.
Paulus s'est arrêté, son cœur bat; une voix
L'appelle par son nom, caressante et timide...
Il regarde et, dans l'ombre, une blanche chlamyde
Se glisse, en ondulant, par les sentiers étroits.

Le rhéteur aussitôt composa sa tournure, 401
Et jusque sous les bras remontant sa ceinture:
«Heureux, s'écria-t-il, l'homme ici-bas jeté,
Qui sut gagner l'amour d'une divinité!
Quelque chose de grand se mêle à sa nature,
Le temple au serviteur prête sa majesté!

– Ami, tu le sais bien, je ne suis pas déesse, 407
Reprit la douce voix aux sons harmonieux;
Tant de trouble sied-il aux habitants des cieux?
Je ne suis qu'une femme et j'en ai la faiblesse!
Un mot me fait pâlir, un seul regard me blesse,
Ami, tu le sais bien, quand il part de tes yeux!»

Et, des mains écartant un beau rosier punique, 413
Marcia vint bondir à côté du rhéteur.
Son œil aux cils d'ébène étincelait d'ardeur.
Le vent des nuits claquait dans sa longue tunique.
Je songe qu'il est temps d'avertir le lecteur
Que du vieux Marcius c'était la fille unique.

Elle avait au bras gauche un bracelet d'argent; 419
Sa brune chevelure, à des rubans tressée,
Blondissait vers le bout; sa poitrine oppressée
Soulevait dans ses bonds le strophium changeant;
Et la bottine rouge, à pointe retroussée,
D'un croissant d'émeraude ornait son pied charmant.

Phébé, du fond des cieux, donnait en plein sur elle. 425
«Marcia, dit Paulus en lui baisant les mains,
Les dieux se sont trompés en te faisant si belle,
Puisqu'ils te laissent vivre au milieu des humains!»
Et roulant dans ses doigts le collier qui ruisselle,
De la gorge pudique il cherchait les chemins.

Il allait, indécis, de merveille en merveille, 431
S'enivrant aux parfums qu'exhalaient ses cheveux,
Frôlant les fins tissus, et promenant ses yeux
De la simarre blanche à la toge vermeille,
Puis faisait, en jouant, sur son cou gracieux
Sonner les bleus saphirs de ses pendants d'oreilles.

«Verse sur ton beau sein des perles et de l'or! 437
Marcia! Marcia! garde ces riches voiles
Que prendrait Arachné pour une de ses toiles!
Le luxe à ta beauté ne saurait faire tort;
Uranus à ton front suspendrait ses étoiles,
Que tes yeux en éclat les passeraient encor!»

Marcia l'écoutait, rieuse et confiante: 443
«Paulus, quand je te vis pour la première fois,
Ce n'était point ainsi, dans le calme des bois;
C'était sur le Forum. Ta parole puissante
Remuait à longs flots la foule frémissante,
Et je battais des mains, suspendue à ta voix!

Un pouvoir inconnu m'enchaînait sur la place; 449
Avide, je buvais ta parole qui passe,
Et, contemplant au loin tout ce peuple arrêté,
Je rêvais le triomphe, assise à ton côté.
Puis je te voulais seul, à l'ombre, face à face,
Cachant dans mon amour ta popularité!

Car il me faut, vois-tu, pour que mon cœur chancelle, 455
Celui qu'un peuple adore et qu'il montre du doigt,
L'homme qu'on applaudit et qui, bien mieux qu'un roi,
De toutes les beautés peut choisir la plus belle!»
Elle étreignit Paulus en palpitant d'émoi.
«D'ailleurs, je t'aime encor pour tes grands yeux» dit-elle.

Pâle et le sein brûlant d'ardente volupté, 461
Paulus autour de lui sonda les noirs feuillages:
Le jardin frissonnait mollement agité,
Les étoiles sans bruit glissaient dans les nuages.
O dogmes vertueux! ô préceptes des sages!
Vous n'avez pas prévu les brises de l'été!

Ils sont là tous les deux, sous la voûte étoilée: 467
Leurs regards dans la nuit se cherchent, leurs cheveux
Se mêlent dans le vent, – ainsi qu'au bord des cieux
Deux arbres l'un vers l'autre inclinant leur feuillée,
Ou comme deux oiseaux, voyageurs amoureux,
Qui se touchent de l'aile, en prenant leur volée!

Mais... un murmure au loin s'élève par instants. 473
Le rhéteur inquiet presse la jeune fille.
Là-bas!... dans le chemin... sous les rameaux flottants,
Un bruit de pas résonne, une lumière brille...
Qui vint à point nommé surprendre nos amants?
Ce fut – ah! quel tableau! – le père de famille!

Marcius écumant apparut devant eux; 479
Un esclave à côté l'éclairait, immobile.
«Par le Styx! s'écria le père furieux,
Traître! pendard! voleur!... Outrage indélébile!...
Chez moi... dans ma maison!... La fille d'un édile!...
Un histrion pour elle!... O sang de mes aïeux!»

Le vieux patricien frappait du pied la terre; 485
Il soufflait comme un phoque, il se mordait les doigts,
Haletant, hérissé, terrible; la colère
Lui montait à la gorge et lui coupait la voix;
Puis, quand il put parler, ce fut comme un cratère:
Tout ensemble éclata, tout partit à la fois.

Les conviés, la face encore épanouie, 491
Accourent en tumulte à ce rugissement.
Sondant avec terreur sa disgrâce inouïe,
Paulus est devant eux, sans voix, sans mouvement;
Marcia, je suppose, était évanouie:
C'est ce qui reste à faire en un pareil moment.

«Je vous prends pour témoins! On m'insulte, on m'outrage!» 497
Et Marcius, tournant comme un loup dans sa cage,
Allait de l'un à l'autre. «Oh! Le crime est flagrant!
On boit mon vin de Crète, et, pour dessert, on prend
Ma fille! Et l'on se rit du bonhomme, je gage,
Qui chante fleurs en tête, et soupe en conquérant!

Tu ne m'attendais pas, infâme, à cette fête! 503
Plus d'excuse à présent, plus de mots superflus!
Je te tiens!» dit l'édile, en marchant sur Paulus.
Mais ses bras étendus retombèrent, sa tête
S'injecta; car Paulus, pendant cette tempête,
Avait pris les devants et ne l'écoutait plus.

Nous l'avons dit déjà: c'était un homme habile. 509
Outre son éloquence, il franchissait les murs
D'un bond, comme Rémus quand il fondait sa ville.
L'ombre le protégea – les nuages obscurs
Sont à Vénus. – Qu'un dieu le sauve! Car l'édile
Cherche, pour l'arrêter, les moyens les plus sûrs:

«Au mur! Courez au mur! Il n'est pas loin encore, 515
Qu'on le prenne! au voleur! mes esclaves! mes chiens!
Mes convives, holà! c'est vous qu'on déshonore,
Quand on touche à votre hôte, ô mes dignes soutiens!
Des torches! Mais partez! la rage me dévore!...
Par Bacchus! qu'attend-on? Seriez-vous pas des siens?»

La foule, en un moment, dans l'ombre s'éparpille. 521
On se hâte, on se heurte, on se roule en criant;
Le bruit des pas, la voix du père de famille,
– C'est une scène étrange, un vacarme effrayant. –
D'esclaves effarés tout le jardin fourmille,
Et les rouges flambeaux se croisent en fuyant.

«Le voici! – Non! – Plus loin! – C'est Chrysale! – C'est Dave, 527
– Finirez-vous?» hurla l'édile frémissant.
Il eut beau s'emporter, Paulus était absent.
Sa colère dès lors ne connut plus d'entrave,
Il saisit un épieu, sur le sable gisant:
«Je suis trompé, dit-il, et je vois qu'on me brave!

Mais je me vengerai de toute la maison; 533
La croix à ces valets qui trahissent le maître!
Les tenailles de fer! le feu! la question!
S'il en est un de vous que je rencontre!... Ah! traître,
Ah! furcifer, tu vas apprendre à me connaître!...»
Et soudain, au discours il joignit l'action.

Un esclave tomba, les yeux sanglants, la tête 539
Ouverte. Marcius bondissait furieux,
Frappant de droite à gauche, et parcourant les lieux
Au hasard. La déroute en somme fut complète.
Je reconnais pourtant, véridique poète,
Qu'il en blessa beaucoup, mais n'en tua que deux.

Comment on l'entraîna, ce n'est point notre affaire. 545
La nuit reprit son calme et sa sérénité,
Et la lune entoura de son voile argenté
Les deux cadavres froids, étendus sur la terre.
«Dormez!» dit le bouffon, sortant avec mystère
D'un bosquet où, par crainte, il s'était arrêté;

«Dormez! La nuit est belle et la brise embaumée! 551
Un bon lit vous attend, sur le mont Esquilin!
Vous ne porterez plus la chaîne accoutumée,
Vous ne tournerez plus la meule du moulin!
A toutes vos douleurs la barrière est fermée,
Citoyens de la tombe, affranchis du Destin!»

Après ce beau discours, le nain tourna la tête, 557
Sans plus se soucier du Fatum inconstant.
Il sortit du jardin. Nous en ferons autant…
Ma Muse, abeille folle, à tout buisson s'arrête;
Mais du sort de Paulus le lecteur s'inquiète,
Et son salut, pour nous, est le point important.

Quand Paulus eut touché le haut de la muraille, 563
Il vit, ou pensa voir, dans l'ombre, à quelques pas,
Deux formes s'agiter, qu'il ne reconnut pas.
Déjà derrière lui grouillait la valetaille.
La place n'était point de celles où l'on bâille;
Et, s'accrochant aux mains, il atteignit le bas.

Comme il s'applaudissait de sa vigueur agile, 569
Un cri léger partit dans le chemin obscur.
Notre homme, en s'effaçant, rampa le long du mur
Et, sans se retourner, courut jusqu' à la ville;
Car le bon Marcius, comme un honnête édile,
Avait, pour le temps chaud, sa villa de Tibur.

Or, le groupe inconnu qui s'agitait dans l'ombre 575
Se composait d'un homme au corps sec, au front bas,
Qu'on voyait en parlant remuer ses grands bras;
Puis d'une jeune femme, à la tunique sombre,
Dont l'œil, comme un éclair, lançait des feux sans nombre,
Quand le vent apportait le bruit lointain des pas.

Ses longs regards suivaient la route Tiburtine: 581
«Stellio, prends ton or. Il triomphe aujourd'hui!
Je n'ai pas vu ses traits; mais je sens que c'est lui,
Dit-elle, aux battements qui brisent ma poitrine!
Stellio, prends ton or; et que nul ne devine
D'où l'orage est venu qui gronda cette nuit!»

Le parasite au bond saisit la récompense, 587
Jura d'être discret, et s'éloigna soudain;
Gaiement les pièces d'or lui sonnaient dans la main.
Melænis à l'écart se tenait en silence:
Chacun, sans qu'on la nomme, eût reconnu, je pense,
Celle qu'un soir Paulus trouva sur son chemin,

La fille qui logeait aux bouges de Suburre 593
Et, par les nuits d'été, chantait aux carrefours.
Pâle, elle frémissait; puis levant ses yeux lourds
Au ciel: «Je laverai cette mortelle injure!
Paulus, tu peux aller, souriant et parjure:
Je te suivrai partout, je t'atteindrai toujours;

Je te suivrai si près, qu'en marchant, mon haleine 599
Ira dans tes cheveux de parfums ruisselants;
Toujours derrière toi, par la ville ou la plaine,
Mon pas retentira; mes yeux étincelants
Te verront dans la nuit, ô Paulus! et ma haine
Eteindra ta jeunesse, en ses réseaux brûlants.

Comme la tombe aux morts je te serai fidèle! 605
Je suis à toi! Je suis ton génie envieux!
Je ne te cherchais pas, quand tu vins, curieux,
Me trouver dans cette ombre où mon passé m'appelle;
Je dansais dans la rue, insouciante et belle,
Et j'avais, chaque soir, des fleurs dans mes cheveux;

Comme un ruisseau chantant qui court par les prairies, 611
Mon cœur se répandait en ses bonds incertains.
Regarde, maintenant! j'ai mes lèvres flétries,
Mon visage a pâli, mes yeux se sont éteints;
Et tu jurais d'aimer, à ces heures chéries
Où pour un seul baiser j'ai livré mes destins!

Ah! Ah! Tu croyais donc m'échapper? Cette idée 617
Te vint de me laisser, ton désir assouvi,
Comme on jette aux bouffons une coupe vidée,
Comme on brise un hochet après qu'il a servi.
La chose, par Hercule! était bien décidée;
Et peut-être, en effet, que la matrone a ri!

Insensés! J'étais là, seule, dans l'ombre obscure; 623
Je comptais vos soupirs et vos joyeux serments.
Le piège était tout prêt, j'attendis sans murmure,
La trahison veillait sur vos embrassements.
J'ai ramassé cet or aux fanges de Suburre:
J'avais la haine au cœur, et j'ai dansé longtemps!

Maintenant, tout repose au loin dans les campagnes, 629
La louve aux yeux brillants se cache au fond des bois,
Les grands pins chevelus tremblent sur les montagnes,
Des oiseaux bigarrés on n'entend plus la voix.
O nuit au front d'ébène! et vous, blanches compagnes,
Etoiles qui roulez par d'éternelles lois!

Flots du lac Stygien! puissances solitaires, 635
Mânes qui vous levez la nuit sur les tombeaux!
Qu'il soit comme une proie à mes longues colères
Et qu'il paye à l'amour ses dédains et mes maux,
Pareil à ce chanteur qui troubla les mystères
Et dont l'Hébrus neigeux a reçu les lambeaux!»

Chant troisième

J'ai bâti quelquefois ce projet fantastique 1
De sortir un matin, dès le soleil levant,
Afin de voir du jour le réveil magnifique,
Les pieds dans la rosée et les cheveux au vent,
Debout sur le sommet du Janicule antique,
La campagne derrière et le Tibre devant.

Je disais: «A demain!» Mais on a ses paresses, 7
Mais les soupers sont longs, mais on se couche tard;
On a passé la nuit dans de folles ivresses;
On comptait sans le vin, les dés et le hasard;
Puis Lesbie, au matin, redouble ses caresses,
Et plus clair que le jour se lève son regard!

Pourtant c'est un spectacle immense, je présume, 13
Quand l'aube radieuse à l'horizon s'allume:
L'ombre se mêle au jour et doit lutter d'abord;

Mais bientôt, s'étalant sur la ville qui dort,
Mille reflets d'azur font chatoyer la brume
Comme un velarium de soie aux franges d'or.

Sur le ciel inondé de teintes purpurines 19
Les aqueducs lointains dessinent leurs arceaux
Les palais blancs, assis par groupes inégaux,
Se détachent en foule aux crêtes des collines;
Et le Tibre, au soleil, roulant ses blondes eaux,
Semble un bandeau royal semé de perles fines.

O maîtres glorieux, vous les aviez connus, 25
Vous les aviez connus, ces spectacles sublimes!
Votre front se penchait au bord des hautes cimes;
Le long des flots bruyants vous marchiez les pieds nus,
Et du vaste Océan vous sondiez les abîmes
Sous le manteau brodé de l'antique Uranus;

Avec l'oiseau qui chante et l'arbre qui murmure, 31
Vous mêliez votre vie à toute la nature;
Vous aimiez les grands bois pleins de molles senteurs,
Les grands monts inclinés sur les vallons en fleurs;
Et parfois des cités fuyant l'haleine impure,
Vous dormiez sur la mousse, à côté des pasteurs.

C'est là ce qui vous fait ces notes inquiètes 37
Qui tremblent à vos chants, comme des gouttelettes
De rosée, et ces vers qui savent se plier
Aux cadences du flot sur son lit de gravier,
Et ces mots si profonds que le ciel, ô poètes!
Comme dans l'Océan, s'y mire tout entier!

Quoi qu'il en soit, le jour commençait à paraître 43
Quand Paulus dans la ville arriva tout poudreux.
Bien que lettré sans doute, et poète peut-être,
Il ne s'arrêta point à contempler les cieux;
Et Staphyle, à coup sûr, n'eût pu le reconnaître,
Rouge et la toge au vent ainsi qu'un furieux.

Le long des vieux remparts où court l'eau Julienne, 49
Jusqu'au mont Viminal il gravit d'une haleine.
Parfois il lui semblait entendre à ses côtés
Des murmures lointains, des pas précipités;
De mille visions sa tête toute pleine
Bruissait comme un flot. De joyeuses clartés

Tombaient du ciel rayé par des nuages roses. 55
Le rhéteur, sans rien voir, volait par les chemins,

Et poussait des soupirs, et se tordait les mains,
Tant qu'il donna du front contre tes portes closes,
O temple d'Esculape, asile des humains!
Le sort, comme un auteur, sait arranger les choses:

Le dieu qui nous guérit faillit tuer Paulus, 61
Par contraste, et du coup l'histoire était finie.
Il en eut le cœur fade et la tête engourdie:
«Si les dieux maintenant s'en mêlent, je n'ai plus
Que la corde, dit-il, pour accrocher ma vie!»
Et son corps s'affaissa sur ses membres perclus.

Déjà, comme des yeux entr'ouvrant ses tavernes, 67
Suburre au pied des monts s'éveillait avec bruit;
Des buveurs chancelants sortaient de maint réduit,
Au soleil du matin montrant leurs faces ternes,
Ce pendant que la louve éteignait ses lanternes
Et balayait au seuil les traces de la nuit.

On entendait au loin, dans les brumes vermeilles, 73
La ville remuer; de moment en moment,
Les esclaves des bains, comme un essaim d'abeilles,
Des thermes spacieux sortaient confusément;
Tout reprenait la vie avec le mouvement.
Paulus de ses deux mains se boucha les oreilles;

Puis fuyant au plus court, comme un cerf aux abois, 79
Il descendit le mont. Près du temple de Flore,
Une vieille, accroupie à côté d'une amphore,
Dans un poêlon cassé faisait frire des pois;
Paulus l'effraya tant par son souffle sonore,
Qu'en cornes, sur sa tête, elle allongea ses doigts!

Il n'en fallait pas plus pour craindre un maléfice, 85
Notre homme offrant aux yeux, depuis sa pâmoison,
La pâleur de la mort. C'était l'occasion
De rehausser son teint par un peu d'artifice;
Le sixième quartier des dames est complice,
C'est là que dix marchands vendent le vermillon.

Le rhéteur n'en prit pas: une force inconnue 91
L'entraînait en aveugle; au souffle des destins
Il se laissait aller. Les objets incertains
Flottaient autour de lui quand il franchit la rue.
Il ne put recouvrer la pensée et la vue
Que sur le Pincius, la colline aux jardins.

L'heure était favorable et le lieu solitaire; 97
Sous un figuier sauvage il s'étendit par terre,
Haletant et brisé. Dans les rameaux fleuris
Les oiseaux s'appelaient avec de petits cris.
Ebloui de rayons, il ferma sa paupière,
Et la paix, par degrés, revint à ses esprits.

Alors il vit passer, en confuses images, 103
La lune et le jardin, l'édile et sa fureur,
Marcia dans ses bras tremblante et sans couleur,
Les valets effrayés courant sous les feuillages,
Sa fuite à travers champs. Puis, pesant son malheur,
Il comprit que le ciel était chargé d'orages:

Qu'un édile est puissant quand il veut se venger, 109
Qu'il a les bras très longs, qu'avec des hyperboles
On ne se tirait point d'un semblable danger;
Que, s'il ne tenait pas à jouer de sots rôles,
Il était temps de fuir la ville et les écoles;
Qu'il n'avait pas un as, et qu'il faudrait manger!

Il songeait bien parfois à la vieille Staphyle, 115
A sa maison perdue au fond de la cité;
Mais il fallait narrer le tout à la sibylle,
Et c'était un moyen extrême, en vérité!
Sans compter le logis par les larves hanté,
Vivre avec des serpents lui semblait difficile.

Comme il en était là de sa réflexion, 121
Il entendit des coups frappés par intervalles,
Et tous accompagnés d'une exclamation,
De longs trépignements, de notes gutturales:
«Il en tient!... Il en a!... Ferme sur les sandales!...
Gaulois, pourquoi me fuir?... J'en veux à ton poisson!»

Le rhéteur aussitôt se souleva de terre 127
Tout machinalement, par curiosité.
Plongez le cœur humain dans la calamité,
Le bruit d'un moucheron suffit pour le distraire.
C'est l'esprit, comme il est; la peine et la misère
Aussi bien que l'enfance ont leur naïveté.

Un homme, à quelques pas, d'un costume assez riche, 133
S'escrimait contre un arbre, et ses coups forcenés
Tombaient comme un torrent sur le Gaulois postiche.
Quoique maigre, il avait les membres bien tournés,
L'œil fixe, le pied leste, et portait un pois chiche,
Tout comme Cicéron, au beau milieu du nez;

Son glaive était de bois; une courte tunique 139
Laissait voir ses genoux détachés avec art;
Un petit casque noir, au chiffre de César,
Descendait sur son front d'une façon comique;
Il avait à l'oreille un anneau magnifique;
Sa toge suspendue ondulait à l'écart.

Paulus suivit des yeux l'étrange personnage: 145
Il parait et frappait, se courbant à demi,
Et s'arrêtant parfois, sur sa jambe affermi.
C'est un fou, pensa-t-il, ou c'est peut-être un sage,
Les deux professions ont le même visage,
On s'y trompe de loin!... «Je te salue, ami!»

Dit le gladiateur, apercevant notre homme, 151
«C'est s'y prendre matin, mais je me fais le bras!
Trouves-tu que mon jeu soit agréable, en somme?
– Moi! répondit Paulus, j'ignore les combats.
– C'est un tort, compagnon, et quand on est de Rome,
On sait juger des coups. Tu ne me connais pas?

On m'appelle Mirax. – Et moi, Paulus. – Je gage 157
Pour un homme lettré. – Tu l'as dit. – Moi, demain,
Je vais me rendre au cirque. – Et moi, j'ai l'avantage
D'aller un peu plus loin; mais, pour ce long voyage,
J'ai la corde ou le Tibre, et je suis incertain!...»
L'homme au glaive de bois mit son front dans sa main

Et parut réfléchir, puis relevant la face: 163
«J'ai peu d'amour, dit-il, pour le meilleur des deux;
Je n'aime pas mourir en faisant la grimace,
Les pendus sont trop noirs, les noyés sont trop bleus;
Il faut savoir tomber, mais tomber avec grâce,
Et rejeter la vie en regardant les dieux.

Il faut donner à l'âme une large ouverture, 169
Qu'elle parte d'un bond, comme un aigle puissant.
Jeune homme, dit Mirax superbe et frémissant,
Il faut jusqu'à la fin respecter sa nature;
Celui-là sait mourir qui, pour sa sépulture,
Se fait un beau linceul de pourpre avec son sang!»

Il avait dans la voix une telle puissance 175
Que Paulus, malgré lui, se voyait terrassé.
Il reprit: «Avant toi, jeune homme, j'ai passé
Par les jours inquiets où tombe l'espérance;
J'ai pour cercueil alors choisi le cirque immense,
Où j'entrai, comme un mort, impassible et glacé.

J'étais libre, et je pris le métier des esclaves. 181
J'ai vu le peuple entier bruire autour de moi,
Et la fête chanter sur mon front calme et froid,
Comme un pâtre joyeux sur l'Etna gros de laves;
Et puis plus fièrement j'agitai ces entraves
Qu'on ne changerait pas pour un sceptre de roi!

Connais-tu cette vie effrayante et sublime, 187
Ce triomphe d'un jour si lugubre et si beau,
Ce dédain pour la foule, imbécile troupeau,
Qu'au fond d'un bouge obscur la vieillesse décime?
Ces plaisirs suspendus au penchant d'un abîme!
Ces voluptés râlant sur le bord d'un tombeau!

Sais-tu la frénésie et toutes les tendresses 193
Qu'à ceux qui vont périr la femme garde encor?
Sais-tu l'âpre bonheur d'abandonner au sort
Un front tout bourdonnant de royales ivresses,
Et de baiser ces mains aux lascives caresses
Dont le pouce charmant demandera ta mort?...»

Et Mirax, l'œil en feu, la narine gonflée, 199
Parcourait du regard le rhéteur ébloui.
Paulus sentait sa vie à ce souffle ébranlée,
Des horizons nouveaux s'entr'ouvraient devant lui;
Alors, pour soulager son âme désolée,
Dans le sein de Mirax il versa son ennui.

Il dit tout: sa jeunesse insouciante et fière, 205
Les soins de Staphyla, ses travaux, son amour.
Le vieux gladiateur souriait comme un père:
«Viens avec moi, dit-il, viens mourir à ton tour!
Foule aux pieds, ô mon fils, les choses de la terre,
Laissons faire aux destins, ils savent notre jour!...

– J'y consens, dit Paulus, mais je crois difficile 211
D'éviter bien longtemps le regard de l'édile...
– Qu'importe, dit Mirax, l'édile et son regard?
Jeune homme, on ne craint rien quand on est à César;
On n'ira pas chercher le rhéteur, sois tranquille,
Sous le casque de fer et le double cuissard!»

Paulus suivit Mirax, prenant un moyen terme 217
Entre vivre et mourir, en vrai logicien.
Les dames en riront, je le présume bien:
Les dames aux héros demandent un bras ferme
Qui ne s'amuse pas à gratter l'épiderme;
Mais je suis scrupuleux comme un historien.

Ce fut pour le laniste une bonne fortune, 223
Quand il vit le rhéteur si robuste et si fort.
A porter la cuirasse on l'exerça d'abord,
Puis on le mit bientôt à la règle commune;
Et Paulus, pour l'arène oubliant la tribune,
A son nouvel état se pliait sans effort.

Il reçut par écrit les préceptes d'usage, 229
Et creusa le poteau sous ses coups assidus;
Dans la botte de bronze il meurtrit ses pieds nus;
La mentonnière d'or étreignit son visage.
Au bout de quelques mois, il avait l'avantage
D'égaler en vigueur les maîtres reconnus;

Il savait imiter le Samnite intrépide 235
Qui secoue au combat son panache ondoyant,
L'Andabate aux yeux clos, le Thrace diligent,
Le svelte rétiaire, à la lance trifide,
Menaçant du filet le mirmillon rapide
Dont le casque gaulois porte un poisson d'argent.

Il devait à Mirax la vertu singulière 241
De fixer son regard sans baisser la paupière,
Et de tenir son souffle aussi bien qu'un plongeur.
Cette vie, après tout, convenait au rhéteur.
Pour vous peindre en trois mots son régime ordinaire:
Il buvait et mangeait comme un gladiateur.

Mirax avait raison: Paulus vécut sans crainte, 247
Comme un songe mauvais, le passé s'envola.
Une fois, à Suburre, il revit Staphyla,
Mais, pour conter la chose, il employa la feinte;
Après les premiers cris, la vieille fut contrainte
De le trouver fort beau sous ce costume-là.

Je ne vous dirai pas ses amis de l'école, 253
Stratophanès le Grec, Glaphyre le Germain,
Hégon, qui vint un jour du pays de la Gaule,
Et sait vider d'un trait une amphore de vin,
Ni le nègre Labrax dont la matrone est folle,
Et qui tourne, au combat, deux glaives dans sa main.

Bien qu'il les aimât tous, il préférait encore 259
Mirax, son vieil ami, plus grave et sérieux;
Souvent, après la lutte, on les voyait tous deux,
Appuyés sur l'épée ou le trident sonore,
Jeter des mots profonds, que le vulgaire ignore,
Touchant la vie humaine et l'essence des dieux.

Quant à ses passions, depuis son aventure, 265
Elles dormaient en lui; son cœur était fermé
Comme un coffre d'avare, à la triple serrure;
Les femmes y perdaient leur regard enflammé;
Il avait sur le corps une solide armure,
Et tout autour de l'âme un souvenir aimé.

Pour la première fois Paulus était fidèle. 271
Fille de Marcius! il revoyait encor
Et tes cheveux tressés, et ta noire prunelle,
Et ta gorge inquiète où glisse un collier d'or.
Mais tu ne venais pas à sa voix qui t'appelle;
N'ayant plus rien au monde, il attendait la mort.

Le hasard le servit: l'école était placée 277
Près du temple du Faune, au mont Lateranus;
Un jour qu'il descendait, roulant dans sa pensée
Sa fortune bizarre et ses amours perdus,
Il vit à quelques pas une foule amassée
Qui poussait vers les cieux des rires éperdus.

Un petit homme étrange, aux mobiles paupières, 283
S'agitait, au milieu du groupe triomphant,
Et l'on applaudissait, tandis que maint enfant
Le tirait par l'oreille et lui jetait des pierres;
L'assemblée était sourde à toutes ses prières;
Il tournait et sautait, de colère étouffant.

Ce fut une surprise à peindre difficile, 289
Quand Paulus aperçut le bouffon de l'édile.
Il écarta la foule, et, debout près du nain:
«Je le connais» dit-il en étendant la main.
A ce commandement le peuple fut docile,
Car le soleil frappait sur son casque d'airain.

Il portait son manteau d'une façon si fière, 295
Que Coracoïdès ne le reconnut pas.
– Aux jambes du bouffon Paulus réglait son pas. –
Il apprit que le nain, resté seul en arrière,
S'était perdu dans Rome, et qu'aux thermes, là-bas,
Il allait retrouver sa maîtresse en litière.

«Marcia! Marcia! dit Paulus palpitant, 301
Marcia près de moi! Marcia que j'adore!
Parle! de son rhéteur se souvient-elle encore?
– C'est lui! dit le bouffon. – Silence! On nous entend!
Je te conterai tout..., mais il faut qu'on l'ignore,
Parlons bas!...Ta maîtresse?... – Elle vous aime tant!

Vingt fois, sans vous trouver, j'ai couru par la ville; 307
Elle voulait mourir! - Et l'édile? - L'édile
S'abandonna d'abord à des cris furieux;
Il demandait vengeance, il maudissait les dieux;
Plus tard on vous crut mort; puis, pour chasser sa bile,
Il a bu quatre jours, et s'en est trouvé mieux.»

En bénissant le ciel, Paulus prit ses tablettes, 313
Et d'une main tremblante il y traça son nom:
«Pour Marcia, pars vite, il faut que tu promettes
De garder sur ce point un silence profond!»
A peine eut-il jeté ces phrases inquiètes,
Qu'aux thermes de Commode il s'élança d'un bond.

Aimez-vous le Forum où bruit la parole? 319
Les temples où les dieux regardent les humains?
Les grands tombeaux semés sur le bord des chemins?
Les aqueducs, portant un fleuve sur l'épaule?
L'obélisque étranger? les ponts? le Capitole?
Le cirque ou le sénat? – Moi, j'adore les bains!

C'est un goût dépravé, m'objecteront les sages: 325
Nos pères se baignaient aux fleuves murmurants,
Ils ne connaissaient pas les parfums enivrants
Que le Nil vagabond porte sur ses rivages;
Ils s'étendaient mouillés sous les larges feuillages
Pour sécher au soleil l'écume des torrents.

Les sages disent vrai; mais ils auront beau faire, 331
Le malobathre est doux, la myrrhe a des appas,
Le bain tiède est parfait, pris avant les repas;
Et je ne comprends point qu'il soit fort nécessaire,
Pour mériter son nom, que la vertu sur terre
Sente toujours le bouc et ne se peigne pas.

Si les bains sont fermés, où trouver le poète, 337
Avec les baladins et les maîtres barbus?
D'ailleurs, grâce à nos lois, la réforme est complète,
Les sexes aujourd'hui ne s'y confondent plus;
Dans des thermes à part la matrone discrète
Suspend au clou doré son collier de phallus.

Quand Paulus eut atteint le premier vestibule, 343
Il ne s'arrêta point à voir de tous côtés
Les murs de granit rose et de marbre incrustés;
Il oublia de même, au bord de leur cellule,
Les bustes de César, de Vénus et d'Hercule
Que la voûte inondait de mobiles clartés.

Son cothurne en cuir bleu frappait les mosaïques, 349
Devant lui s'allongeaient les vastes corridors;
Les exèdres couverts de dômes magnifiques
S'emplissaient vaguement des clameurs du dehors,
Tandis que, sur des bancs, l'école des stoïques
De la philosophie étalait les trésors.

La foule grossissait. Plus loin, sous les platanes, 355
Traînant la toge jaune et les rouges patins,
Parmi les promeneurs glissaient les courtisanes;
Le crotale au bruit sec claquait dans les jardins,
Et des sauteurs d'Egypte aux robes diaphanes
Bondissaient sur la corde, avec des vases pleins.

Mais une ombre, ô Paulus! s'étendit sur ta vue 361
Et tu sentis passer comme un frisson de mort:
Sur des coussins soyeux mollement étendue,
Marcia s'avançait, belle, mais pâle encor;
Et, le col allongé, par la longue avenue
Quatre esclaves portaient la litière aux pieds d'or.

Des valets escortant leur jeune souveraine 367
Marchaient au pas, couverts du capuchon de laine;
Elle semblait rêver, et sur son front charmant,
Son bras gauche arrondi remontait doucement,
Tandis que l'autre main de roses toute pleine,
Comme des papillons, les effeuillait au vent.

Un murmure flatteur courait sur son passage, 373
La foule s'écartait, en la suivant des yeux;
Ainsi la mer s'abaisse et les flots amoureux
Frémissent, – quand de loin, sur un blanc coquillage,
Le front ceint de corail et de mousse sauvage,
Thétis vogue en silence entre l'onde et les cieux!

Paulus le cœur en feu jeta sur la litière 379
Un de ces longs regards où l'âme tout entière
S'échappe... Seul, perdu parmi les assistants,
Au-dessus de la foule il la revit longtemps,
Et son front retomba plus glacé qu'une pierre
Quand elle disparut sous les rameaux flottants.

Ce fut comme un éclair qui déchire la nue. 385
Après la vision, l'ombre se fit en lui;
Il sentit de son corps la vigueur abattue
Et s'avança courbé sous son immense ennui;
Le xyste s'emplissait, et l'heure était venue
Où Rome dans les flots se plonge avant la nuit.

Des hommes demi-nus, le long du péristyle, 391
Se chauffaient au soleil quand Paulus y passa.
Peut-être qu'ils songeaient au médecin Musa,
Se rappelant encor, problème difficile,
Qu'à l'empereur Auguste un bain froid fut utile
Et que dans un bain froid Marcellus trépassa.

Paulus se décida pour la chambre aux étuves, 397
Et s'assit en jetant une pièce au gardien;
La douleur est prodigue et ne calcule rien.
Exhalant alentour ses brûlantes effluves,
L'eau du Tibre fumait dans le granit des cuves:
Il choisit un vaisseau de marbre phrygien;

Il voulut la fiole en corne de gazelle, 403
Et pour gratter sa peau la ratissoire d'or;
Dans le bain chaud d'usage on le plongea d'abord,
Puis l'esclave vida sur son corps qui ruisselle
L'ampoule d'eau glacée, et, pour marquer son zèle,
De la double palette il le frappa plus fort.

Notre homme était moins triste en quittant la baignoire. 409
Dans la salle aux parfums on lustra ses cheveux,
Les vases ciselés, les trépieds pleins de feux,
Les drogues, les onguents, s'étalaient avec gloire
Sur une grande table en marbre précieux
Que portait à son dos un léopard d'ivoire;

Des tableaux s'accrochaient aux murs étincelants: 415
Vénus aux bras de Mars, et Vulcain dans son âtre,
Hélène avec Pâris, puis un groupe folâtre
De cygnes irrités et de jeunes enfants,
Puis, dans un médaillon, Antoine et Cléopâtre
Sur un char de triomphe attelé d'éléphants.

– Cléopâtre! encor toi! voluptueux génie, 421
Type éternel de grâce et de virilité!
Non, non, tu n'aimais pas; c'est une calomnie
Que jettera sur toi la médiocrité.
Sous le bois odorant qui couvre ta momie,
Ton cœur n'est pas plus froid qu'au temps de ta beauté!

Assise au bord du Nil, ô courtisane blonde, 427
Tu tendais aux vainqueurs ton filet captieux;
Tu les endormis tous d'une ivresse profonde,
Et tu les vis tomber, tes amants glorieux,
Sans qu'ils aient eu jamais, en échange du monde,
Une larme d'amour échappée à tes yeux!...

Si j'étais, pour ma part, disciple d'Hippocrate, 433
Si j'avais de la vie observé les ressorts,
Je dirais les liens de l'esprit et du corps,
Et comment le plaisir nous fait gonfler la rate,
Et pourquoi, quand le derme en suant se dilate,
Nous sentons s'engourdir nos chagrins les plus forts.

Par Paulus aujourd'hui la preuve en est fournie: 439
Il entra plein de doute et sortit plein d'espoir.
Des enfants sous le xyste, exercés par devoir,
Roulaient le cercle en cuivre ou fouettaient la toupie,
Tandis qu'un grand vieillard, couvert d'un manteau noir,
Contemplait gravement cette bande étourdie.

Son crâne reluisait comme un marbre poli, 445
Sa barbe aux flots d'argent tombait large et splendide,
Un nez majestueux comme une pyramide
Descendait sur sa bouche, avec pompe établi;
On l'eût pris pour une ombre, à voir son front pâli;
Mais, sous son sourcil blanc, roulait un œil rapide.

Paulus n'eut pas besoin de regarder deux fois: 451
C'était Polydamas, le maître d'éloquence;
De quelque période il marquait la cadence,
Car il frappait la terre en comptant sur ses doigts.
Notre gladiateur oublia sa prudence:
«Salut, maître!» dit-il en élevant la voix.

Le bon Polydamas, qui ne l'attendait guère, 457
Du côté de Paulus se tourna lentement
Et parcourut des yeux le manteau militaire,
La cuirasse, le casque et tout le vêtement;
Puis, soudain, le vieillard fit un pas en arrière,
Pareil au voyageur qui rencontre un serpent.

«Paulus! s'écria-t-il, quelle métamorphose! 463
En croirai-je mes yeux? est-ce un songe menteur?
Que veut ce casque énorme et ce fer destructeur?
Où sont les arguments pour expliquer la chose?
Où? quand? comment? pourquoi? qui t'aida? quelle cause?...»
Paulus dit simplement: «Je suis gladiateur!»

Il ajouta: «Par goût!» Ce fut le coup de grâce. 469
«Eheu! dit le vieillard, les orateurs s'en vont!
De ses vieux fondements le monde se déplace,
Le corps se prostitue et l'esprit se corrompt;
On bâtira le cirque au sommet du Parnasse;
Quand nous n'y serons plus, les baladins viendront!

Qui s'occupe aujourd'hui de faconde et de style? 475
Qui sait plier la phrase aux flexibles tissus?
O race dépravée! ô jeunesse imbécile!
Qu'as-tu fait maintenant des préceptes reçus?
Où vont ces Romains-là qui courent par la ville
Voir grimacer des nains ou danser des bossus?

Le lieu des arguments, est-ce le cirque immonde? 481
Tullius en cuirasse avait-il combattu?
Le pathos tombera dans une nuit profonde!
La logique elle-même y perdra sa vertu!
– Maître, dit l'écolier, je ne sais pas au monde
Syllogisme plus fort qu'un glaive bien pointu;

L'escrime est, après tout, la sœur de l'éloquence; 487
Qu'on manie une phrase ou qu'on tourne un poignard,
C'est de la rhétorique, ô maître, et c'est de l'art;
Epée ou preuve en main, on recule, on avance;
Parer ou réfuter, quelle est la différence?
Je plais par mon aigrette et touche par mon dard!

Seulement, reprit-il, l'arène est élargie, 493
Et le cœur bondit mieux sous le baudrier d'or!..
– Mais la gloire, ô mon fils! – La gloire que j'envie,
C'est le vin! c'est l'amour! et la joyeuse vie!
L'autre n'est qu'un son creux sur le tombeau d'un mort!
– Eheu!» dit le vieillard en soupirant plus fort.

De sa main vénérable il se voila la face, 499
Et leva lentement son bras droit vers les cieux;
Longtemps il demeura calme et silencieux
Sur les débris de l'art, comme l'homme d'Horace;
Puis, drapant sa tunique, il sortit de la place,
Plus digne et plus posé qu'un exorde pompeux.

– Or, le jour approchait où Paulus sur la scène 505
Devait paraître aussi pour la première fois.
C'était un grand spectacle: on avait fait un choix
Parmi les combattants de la cité romaine,
Un certain Varolus, un affranchi, je crois,
Contre ceux de César devant tenir l'arène.

Commode alors régnait, ce prince vigoureux 511
Qui, de sa propre main, tua deux tigres, deux
Eléphants, trois lions, six chevaux de rivière;
Commode Amazonien! demi-dieu sur la terre,
Dont les titres divins étaient assez nombreux
Pour désigner les mois pendant l'année entière!

Il fit par le sénat décréter l'âge d'or, 517
Et prit le nom d'Hercule en s'asseyant au trône;
Souvent dans le grand cirque il luttait en personne,
Portant avec fierté l'habit du sécutor;
Par douze mille fois il obtint la couronne;
Outre les baladins, le peuple l'aimait fort.

La ville attendait donc la bataille annoncée, 523
Et déjà les paris s'engageaient au hasard,
Les uns pour Varolus, les autres pour César,
Tandis que des gardiens la cohorte empressée
Couvrait de sable neuf le sol du Colisée,
Et du dais de Commode étendait le brocart.

Enfin, l'heure sonna. La foule impatiente 529
Inonda les gradins et les couloirs obscurs,
S'élevant par degrés le long des vastes murs,
Ainsi qu'un vin fumeux dans la coupe écumante.
Le soleil, çà et là, sous la toile ondoyante,
Comme des flèches d'or, dardait ses rayons purs;

Les tubes embaumés vomissaient dans l'arène 535
Par des conduits secrets la myrrhe et le safran;
On sentait osciller le nuage odorant;
Et l'on voyait mêlés, dans chaque loge pleine,
Au pétase à longs bords le capuchon de laine,
Et la mitre lascive au réseau transparent.

Le vaste podium, aux barrières solides, 541
Près du trône éclatant montrait ses places vides;
Les vestales, à droite, avaient leur pavillon;
A gauche, Varolus, l'heureux amphitryon:
Il saluait la foule avec des airs splendides
Et s'épanouissait de satisfaction.

Les chevaliers couverts de tuniques pareilles, 547
Et sur quatorze rangs, près de l'orchestre assis,
Des sièges réservés occupaient les tapis.
Le peuple de la fête attendait les merveilles
Et déjà, se penchant sur les gradins noircis,
Bourdonnait dans les airs comme un essaim d'abeilles.

On entendit d'abord les sons capricieux 553
De la lyre mêlée aux flûtes de Sicile,
Et du milieu du cirque un théâtre mobile
Se dressa tout chargé de danseurs gracieux;
Des nuages flottaient autour du chœur agile,
Et la scène de loin représentait les cieux.

Sur un autel d'azur paré de blanches toiles, 559
Au centre de la danse éclatait le soleil;
Les astres inconnus, ceints d'un bandeau vermeil,
Se groupaient dans l'espace en agitant leurs voiles;
Les luths sonnaient toujours, et parmi les étoiles
Sept planètes tournaient en pompeux appareil.

Deux jeunes gens tout nus se suivaient en silence, 565
L'un tenant une flèche, et l'autre une balance;
Entre eux, couvert d'écaille et gonflé de poison,
Un troisième rampait ainsi qu'un scorpion;
D'autres venaient, portant la robe de l'enfance,
Les cornes d'un bélier ou la peau d'un lion.

Et vous passiez aussi, comètes vagabondes, 571
Secouant dans le ciel vos chevelures blondes,
Pleines de poudre d'or, de perles, de saphyrs!
Tout cela tournoyait au souffle des zéphyrs,
Et plus joyeusement semblaient rouler les mondes
Quand la flûte amoureuse étalait ses soupirs.

L'Olympe disparut; puis une jeune fille, 577
Belle comme Vénus quand elle sort des flots,
Accourut en dansant auprès d'une charmille
Où Silène ronflait étendu sur le dos.
Rieuse, elle agitait autour du dieu des pots
Sa main blanche et légère où sonne une coquille.

Le dieu se réveillait: son œil plein de désir 583
Parcourait étonné la nymphe toute nue;
Il se tordait les bras, ne pouvant la saisir,
Et, comme un amoureux, il regardait la nue;
Puis, tremblant, et la main d'un thyrse soutenue,
Il se levait tout droit, retombant à plaisir.

Et le peuple riait. La danseuse lascive 589
Tournant, tournant sans cesse alentour du vieillard,
Aiguillonnait ses sens du geste et du regard;
Le spectacle touchait à la scène un peu vive
Où l'austère Caton, dans sa pudeur naïve,
Abandonnait la place, indigné contre l'art.

Tout à coup un grand bruit ébranla le portique: 595
«L'empereur! l'empereur!» La foule, en un moment,
Se tourna vers la porte avec empressement:
Et le Sénat, orné du laticlave antique,
Le front ceint de lauriers, défilait lentement,
Grave, et réglant son pas aux sons de la musique;

Puis venaient les licteurs aux faisceaux éclatants, 601
Puis les prétoriens en large manipule
Portant, devant César, les insignes d'Hercule;
Les hérauts glapissaient, et tous les assistants,
A chacun de ses noms lancés du vestibule,
Comme des flots troublés, se remuaient longtemps:

«César! – Aurélius! – Lucius! – Débonnaire! 607
Auguste! – Bienheureux! – Gouverneur de la terre! –
Très-Grand! – Britannicus! – Invincible! – Romain! –
Hercule! – Généreux! – Pontife souverain! –
Vingt fois tribun du peuple! – Empereur! – Consulaire! –
Au peuple, aux chevaliers, salut!» Et, dans sa main

Tenant comme Mercure un riche caducée, 613
Commode enfin parut. Sa tunique plissée
Flottait couleur de pourpre et perlée à son bord;
Il avait un manteau tissu de soie et d'or,
D'un cercle étincelant sa tête était pressée,
Son costume semblait celui d'un sécutor.

«Longue vie à César!» cria la foule immense; 619
Et le vaste empereur, sous son grand pavillon,
Comme un dieu couronné, vint s'asseoir en silence.
Sur une chaise d'or préparée à l'avance
On posa la massue et la peau de lion;
Puis le maître des jeux fit sonner le clairon.

Le théâtre aussitôt disparut de lui-même. 625
La lutte commençait, et les gladiateurs
Firent irruption aux yeux des spectateurs.
Les deux partis rivaux avaient pris un emblème,
Et chacun à l'épaule étalait ses couleurs,
Qui le blanc, qui le vert. L'attente fut suprême;

Du peuple frémissant tomba la grande voix. 631
Je ne vous dirai pas l'adresse, la science
Que chacun déploya dans cette circonstance,
Les coups portés sans cesse et parés mille fois,
La grâce des lutteurs, et les glaives de bois
Qui voltigeaient dans l'air et frappaient en cadence.

Le prélude ordonné se prolongea longtemps: 637
«Du fer! du fer!» hurlait la foule impatiente;
L'escrime s'arrêta; la trompette bruyante
Tordit sa note rauque et ses sons palpitants,
Et l'on vit, recouverts d'une armure éclatante,
Des groupes opposés, sortir deux combattants.

Celui de Varolus était jeune et rapide, 643
Il s'élançait par sauts, puis rebroussait chemin,
Svelte, un poignard aux dents, une corde à la main;
L'autre, fixant sur lui son regard intrépide,
Lentement sur le sol posa son pied solide.
«Mirax!» cria le peuple en se levant soudain.

C'était lui! le vainqueur! le héros de la ville! 649
Mirax au bras de fer, au glaive triomphant:
Sans doute il dédaignait son adversaire agile,
Lui, vieux gladiateur, en face d'un enfant;
Le jeune homme écumait dans sa rage inutile
Comme un chacal vorace autour d'un éléphant.

Mirax semblait jouer; du bout de son épée 655
Il agaçait son homme et lui piquait la peau.
Déjà le sang vermeil coulait en maint ruisseau;
La cuirasse s'ouvrait par le fer découpée
Et, de perles de pourpre en mille endroits jaspée,
Les semait en courant sur le sable nouveau.

Il fallait en finir avec le rétiaire, 661
Mirax leva son glaive et le pressa plus fort:
Les pouces se dressaient pour demander la mort,
Mais un cri formidable emplit la salle entière...
Mirax, les yeux sanglants, roulait dans la poussière,
Tordant son cou nerveux dans le nœud qui le mord.

«Il est pris! Il est pris!» dit la foule étonnée. 667
Varolus triomphait, l'honneur de la journée
Lui semblait garanti par ce coup de bonheur.
La lame flamboyait dans la main du vainqueur,
César était muet, la mort fut ordonnée.
Mais Mirax se dressa de toute sa hauteur.

Il fut calme et sublime, en cet instant suprême, 673
Et leva sur la foule un regard assuré:
«Pourquoi trembler? dit-il au rétiaire blême,
C'est le peuple, ô mon fils! et j'étais préparé;
Il aime à voir tomber qui porte un diadème,
Et se venge à sa mort de l'avoir admiré!»

Alors, jetant au loin sa cuirasse pesante, 679
Il tendit son cou nu sous l'acier du poignard,
Puis, tourné vers la foule, et d'une voix puissante:
«Frappe, enfant! cria-t-il, et salut à César!...»
Le sang jaillit à flots par la gorge béante,
Et Mirax se souvint de tomber avec art.

Un homme, ayant au front les ailes de Mercure, 685
Du bout de son fer chaud vint lui toucher le corps,
La chair en frémissant cria sous la brûlure,
Mais l'ombre de Mirax voyageait chez les morts.
Avec le croc d'usage on le tira dehors;
Sur le sable rougi traînait sa chevelure.

Un nouveau combattant aux couleurs de César 691
S'élança tout armé quand l'arène fut vide.
Son aigrette flottait ainsi qu'un étendard;
L'œil rempli d'un feu sombre et la face livide,
Il regarda longtemps fumer le sable humide,
Et, se courbant à terre, y trempa son poignard.

Il semblait jeune encore: une belle tournure, 697
La taille vigoureuse et flexible à la fois;
Un sein large battait sous sa cuirasse dure,
Son pied ferme était pris dans le soulier gaulois,
Et de sa longue épée à riche ciselure
Le pommeau garni d'or luisait entre ses doigts.

C'était un inconnu. La paupière baissée, 703
Il semblait éviter les regards curieux.
Un gladiateur thrace, à la taille élancée,
S'avançait contre lui d'un pas audacieux.
La lutte s'engagea, furibonde, insensée,
Et les glaives croisés étincelaient aux yeux.

Ce n'était plus le jeu, ce n'était plus la grâce, 709
Mais un combat farouche, un sombre tourbillon,
Où, pour frapper au cœur, le fer cherche sa place,
Où chaque combattant rugit comme un lion;
La poussière autour d'eux voltigeait dans l'espace;
Un silence de mort planait sur l'action.

On entendait les coups sonner, comme en automne 715
La grêle sur les murs; le peuple, pour mieux voir,
Se penchait, palpitant de terreur et d'espoir;
César tout ébloui se tordait sur son trône.
«Aux mânes de Mirax!» dit une voix qui tonne;
Et le Thrace tomba dans les flots d'un sang noir.

Le vainqueur attendit un second adversaire; 721
Ses yeux fauves brillaient comme un feu dans la nuit,
Son glaive ruisselant dégouttait sur la terre,
Et de la populace il écoutait le bruit.
Un Samnite parut et mordit la poussière,
Puis un troisième encore, et d'autres après lui.

Six fois le croc de fer s'abattit sur l'arène, 727
Six fois le cri d'adieu salua l'empereur,
Et, comme un moissonneur qui fauche dans la plaine,
L'inconnu sur son front essuyait la sueur.
Puis il vida d'un trait, pour calmer son ardeur,
De cendre et d'eau tiédie une patère pleine.

On vit en même temps un spectacle inouï: 733
Commode l'empereur franchit la balustrade,
Et lui-même au jeune homme il donna l'accolade:
«Grâce à toi, cria-t-il, je triomphe aujourd'hui!
Tu peux de mes faveurs essayer l'escalade,
Comme tu fus le mien, je serai ton appui.»

Il saisit la couronne aux longs rubans de laine 739
Et voulut la poser sur le front du vainqueur;
Le léger tambourin, la flûte lydienne
Jetaient leur note grêle à l'immense clameur:
«Son nom!» criait le peuple en respirant à peine;
Le héraut répondit: «C'est Paulus le rhéteur!»

«C'est Paulus!» A ce nom qui sur la foule plane, 745
Deux cris longs et perçants montèrent vers les cieux:
L'un partait de l'orchestre où va la courtisane,
Et l'autre des gradins ornés de lits soyeux
Où, sous le blanc réseau d'un voile diaphane,
La matrone se cache aux regards envieux.

Chant quatrième

Commodus, à tout prendre, était, sur ma parole, 1
Un charmant empereur, n'en déplaise à Dion.
Moi, je l'aurais aimé jusqu'à la passion.
Jamais comme Tibère il ne joua son rôle;
Il était franc d'allure, et portait à l'épaule,
Non la peau d'un renard, mais celle d'un lion.

Il avait ses défauts, – qui n'en a dans son âme? – 7
Il massacrait les gens, mais il tenait sa lame
De la main gauche, et c'est très fort, en vérité;
Il volait, mais cet or au peuple était jeté;
Il buvait, mais un jour il fit pendre sa femme:
Commodus l'empereur avait son bon côté!

Ce que j'aime, avant tout, c'est la force d'Alcide, 13
La vie aux mille bonds, le sang tumultueux.
Les Titus, les Trajan, dans leur calme splendide,

Sont beaux, mais sans relief, probes, mais ennuyeux.
Comme l'Athénien qui chassait Aristide,
Moi, je suis fatigué des héros vertueux!

Les monstres les plus noirs sauvent la tragédie, 19
Tous les drames bien nés brandissent un couteau;
J'adore, pour l'effet, Rome qu'on incendie,
Et l'esclave qui brûle ainsi qu'un grand flambeau.
Chaque siècle, ô Néron, maudira ton génie,
Mais tu laissas du moins de quoi faire un tableau!

Commodus habitait une maison immense 25
Sur le mont Cœlius, auprès des escrimeurs.
Il en avait chez lui le costume et les mœurs;
Hercule ou sécutor, selon la circonstance,
Il dédaignait le trône, et son cœur en balance
Flottait entre les dieux et les gladiateurs.

C'est là que vint Paulus. Pour prix de sa victoire, 31
Il vécut au palais, tout couronné de gloire,
Seul, avec Cléander, se partageant César.
Comme il était habile à jouer du poignard,
On le nomma préfet aux gardes du prétoire,
Devant être fermier de la ville plus tard.

Mais Paulus n'était pas de ces âmes trempées 37
Dans les ondes du Styx, âmes enveloppées
D'un bouclier d'airain; toutes les passions
Avaient prise sur lui, de la tête aux talons;
Et, dans son cœur mobile, ainsi que des épées,
Se heurtaient les amours et les ambitions.

J'en connais qui, montés à ce faîte suprême, 43
N'auraient plus dans l'esprit de place pour aimer;
Mais Paulus, malgré tout, se laissait consumer,
Tant qu'il dit l'aventure à l'empereur lui-même.
O dieux! que si jamais je viens à m'enflammer,
J'aie un entremetteur coiffé du diadème!

Les choses traînent moins; c'est le lien fameux 49
Qu'Alexandre dénoue au tranchant de sa lame.
«Hélas! pensait Paulus, le père est furieux!
– Dès demain, dit Commode, elle sera ta femme.
Je vais tuer un ours ou quelque hippopotame
Pour marquer dignement cet hymen glorieux!»

Comme en un grand danger de la chose publique, 55
Marcius au palais fut mandé sans retard;

Paulus, tout palpitant, se tenait à l'écart;
Les pâles sénateurs, sous leur longue tunique,
Le sourire à la lèvre, encombraient le portique
Et du maître superbe épiaient le regard:

Là, c'était Quintius qu'ennoblit la charrue, 61
Et, plus loin, Lamia pour son luxe cité;
Le gros Pomponius, qui montre avec fierté,
Sur sa médaille d'or, une tête barbue;
Sulpice, dont le nom se cache dans la nue
Et qui de Jupiter descend par un côté.

Après eux, Severus, héritier de l'empire; 67
Lætus Emilius, qui flatte et qui conspire;
Cléander, que demain, dans la boue et l'affront,
Les portefaix jaloux au Tibre traîneront;
Jusqu'au sage Dion, qui mord, pour ne pas rire,
Les feuilles de laurier qu'il arrache à son front.

Commode cependant le long des galeries 73
Marchait à pas comptés, laissant les flatteries
Monter autour de lui comme un encens divin.
Un moineau familier sautillait sur sa main;
Et sa tunique verte, aux riches broderies,
Frôlait les grands pavés, quand l'édile soudain

Apparut sur le seuil. Sa taille ramassée 79
Dans ses contorsions était plaisante à voir;
Marcius d'un romain connaissait le devoir:
Saluant, souriant, et la tête baissée,
Il rampa vers César, tandis que sa pensée
S'en allait tour à tour de la crainte à l'espoir.

«Un mot, fit Commodus en quittant son escorte, 85
Qu'as-tu sur ton cachet que l'on dit fort ancien?
Un port? un aqueduc? car ce point-là m'importe.
– César, j'ai l'aqueduc et j'ai le port! – Très bien!
Est-ce Ancus ou Numa que ta médaille porte?
– C'est Ancus et Numa! Dit le patricien.

– Certes, les Marcius sont de race qui brille, 91
Je le savais déjà, dit l'empereur joyeux,
Et j'ai cherché moi-même un mari pour ta fille,
Qui fût digne de toi comme de tes aïeux.
– Un mari pour ma fille! – Eh! Sans doute! – Grands dieux!
Quel astre bienveillant plane sur ma famille?

– Vieillard, reprit Commode, accepte cet honneur, 97
Et cherche en ton esprit quel gendre on te destine.
– Un chevalier? – Non pas. – Un consul, j'imagine?
– Avance! – Un sénateur à l'antique origine?
– Monte encor, Marcius. – C'est donc... un empereur?
– Plus haut! – Un dieu? – Plus haut! c'est un gladiateur!»

La foudre au triple dard eût tombé sur notre homme, 103
Qu'il eût été moins pâle et moins épouvanté.
«C'est Paulus, ajouta Commode avec gaieté.
– Jamais! hurla le père en se débattant comme
Un taureau furieux que le grand-prêtre assomme.
Jamais! jamais!...» Ce cri, par l'écho répété,

Fit tressaillir d'effroi les esclaves fidèles. 109
Commode souriait; sur sa main le moineau
Montait de doigts en doigts en agitant ses ailes.
Soudain il arracha son glaive du fourreau,
Et puis, l'écume aux dents, le feu dans les prunelles,
Il abattit d'un coup la tête de l'oiseau.

«A quand, ô Marcius, la fête nuptiale? 115
Demanda gravement l'Esope au sceptre d'or.
– Dès demain, si tu veux...» dit l'autre avec effort,
Car de cet apologue il comprit la morale,
Et ses yeux agrandis, au pavé de la salle,
Suivaient l'oiseau sans tête, et qui tremblait encor.

Paulus avait du goût: il se tint en arrière; 121
Mais à peine l'édile avait quitté les lieux,
Qu'il courut à César, la tête la première,
Et couvrit ses genoux de baisers furieux;
Son sein était plus large et sa tête plus fière;
Le bonheur, en rayons, éclatait dans ses yeux.

Les grandes passions sont comme l'incendie, 127
Enthousiasme, amour, colère, volupté,
Elles vont s'étendant et gagnent à côté.
Des plus vieux sénateurs la poitrine engourdie
Tressaillait sous la toge, et semblait réjouie
Devant tant de jeunesse et de sincérité.

Oh! sentir qu'on est fort, connaître sa puissance, 133
Et, comme Jupiter, s'élancer dans les flots,
Superbe et mugissant, avec sa nymphe au dos!
Etre jeune et farouche, et gonflé d'espérance,
Manquer d'espace et d'air dans la nature immense,
C'est l'amour! c'est l'amour! Lorsque les matelots,

Aux premiers jours de mai, tirent dans l'onde amère 139
La carène au flanc sec, ils dédaignent la terre,
Et, sur la rame humide allongeant leurs bras nus,
S'exilent, en chantant, vers des cieux inconnus:
Ainsi font les amants; sans regards en arrière,
Ils s'échappent du monde en appelant Vénus!

Au sortir du palais, notre homme avait dans l'âme, 145
Comme après le falerne, un vertige divin:
O conquête! ô bonheur! de songer que demain
Il aurait ses yeux noirs, son sein, sa lèvre en flamme!
Parfois, croyant rêver, il s'arrêtait soudain,
Et puis, comme un nageur qui divise la lame,

Il séparait la foule et glissait à travers. 151
– Le peuple, ce jour-là, descendait de Bovilles,
Et d'Anna Perenna chantait la gloire en vers;
Sous l'âge et sous le vin, des vieillards en guenilles
Chancelaient tout courbés aux bras des jeunes filles
Dont le front souriait sous les feuillages verts.

Ce tumulte, ces cris, cette plèbe en délire 157
Le firent tout d'abord se moquer et sourire,
En comparant sa joie à celle qui passait;
Et comme eux cependant l'ivresse le poussait,
Car il était heureux, car il voulait le dire
A la brise, au soleil. Le cœur est ainsi fait.

Le bonheur loin de nous se dégage et s'envole, 163
Comme un parfum léger hors du vase d'airain;
Et l'homme, dans sa fête, imprudent et frivole,
Par son chant de triomphe éveille le destin!
– Quelqu'un, comme il marchait, le toucha sur l'épaule,
Quelqu'un l'arrêta court en lui prenant la main.

En face de Paulus, silencieuse et pâle, 169
Une femme attendait. Ses yeux noirs et profonds
Sur ses traits sans couleurs luisaient par intervalle,
Comme un soleil d'hiver sur la neige des monts.
«C'est moi, dit Melænis, et je sais ma rivale!»
Paulus l'examina de toutes les façons.

«Je ne te connais pas, dit-il; qui me réclame? 175
Que me demandes-tu?...» Cet amour d'une nuit,
Sans aller jusqu'au cœur, avait glissé sur lui:
Car l'homme est oublieux; le baiser d'une femme,
Hélas! plus promptement s'efface de notre âme
Que nos pas au désert sur le sable qui fuit!

Quand l'enfant jusqu'au soir, dans la forêt profonde, 181
A fait voler sa flèche et tournoyer sa fronde,
Le carquois sur l'épaule, il revient tout joyeux;
Il ne sait pas qu'aux bois la biche vagabonde,
Rougissant alentour les buissons épineux,
Meurt, la sagette aux flancs et des pleurs dans les yeux!

«Ce que je veux, dit-elle, écoute: c'est la vie 187
Que j'avais autrefois au fond de la cité,
Tout ce que j'ai perdu, tout ce qu'un soir d'été
Tu m'as pris en jouant... O démence et folie!
J'ai versé tant de pleurs dans mes nuits d'insomnie
Qu'il ne me connaît plus et qu'il passe à côté!...»

Les sanglots étouffés soulevaient sa ceinture. 193
«Melænis!» dit Paulus en étendant la main.
Elle reprit: «Je suis la courtisane impure!
La foule aux mille pieds, comme sur un chemin,
A marché sur mon cœur; mais, malgré sa souillure,
J'en garde assez encor pour en mourir demain!

Donc, j'ai pleuré longtemps, dans mon oubli perdue, 199
Depuis que loin de moi ton amour s'envola.
Les hommes, ô Paulus, ne savent pas cela...
Une fois, tu passais, je te vis dans la rue.
Tu me parus plus grand!... une force inconnue
M'étreignit à la gorge, et tout mon corps trembla!...

De ce jour, j'attachai mes pas aux tiens, sans cesse 205
Tournant autour de toi, comme autour des flambeaux
La phalène inquiète; et je sentais l'ivresse
De me brûler le cœur à tes regards si beaux.
Mais tu fuyais toujours, et toute ma tendresse
Fut pareille à ces fleurs que l'on jette aux tombeaux!

«Enfin – laisse-moi donc continuer, la peine 211
Se dissipe en parlant – enfin, j'appris son nom,
Qu'elle était jeune et fière, et de noble maison;
Puis je la vis... et, comme un lion qu'on déchaîne,
Je sentis dans mon sein rugir toute ma haine,
Car elle était charmante, et tu l'aimais, dit-on!...

– Je l'aime! dit Paulus, malheur à qui la touche!» 217
Et dans ses doigts crispés il serrait son poignard.
Melænis, sans trembler, le couvait du regard,
Tandis qu'un rire amer serpentait sur sa bouche.
«Le lit des morts, dit-elle, est moins froid que ma couche.
Que veut ton fer, Paulus? il arrive trop tard!

Ecoute-moi plutôt! je n'ai plus de colère, 223
Je suis douce à présent, et suppliante, voi!
Tu ne le savais pas, car, par pitié pour moi,
Tu m'aimerais un peu. Qu'ai-je encor sur la terre,
Si tu me prends l'amour?... Dans mon cœur solitaire,
Le souvenir, c'est toi! l'espérance, c'est toi!...

«Tu l'aimais, elle était belle, tu la regrettes, 229
Et je comprends cela; mais je sais bien comment
Tu ne peux plus l'aimer. Etrange empressement
Des hommes à railler les femmes inquiètes!
A quoi bon? je sais tout, oublions maintenant;
Viens! nous serons joyeux! Au sortir de tes fêtes,

Sur ton front ruisselant et couronné ma main 235
Essuiera la sueur; tu m'aimeras peut-être!
– Laisse-moi! dit Paulus, j'obéis au destin;
Sans contrainte et sans peur mon amour va paraître!
– Mais l'édile est puissant! – Mais César est le maître!
– Et sa fille oserait? – Je l'épouse demain!»

La danseuse, à ces mots, haletante, éperdue, 241
Se dressa comme un arc dont la corde est rompue.
«Je le défends», dit-elle, et, lui prenant le bras:
«Que me fait ton César? je ne le connais pas!
C'est une étrange erreur, si l'on me croit vaincue
Et si quelqu'un ici pense arrêter mes pas!

Je n'ai point sur mon front semé la perle fine, 247
Ni comme elle, au milieu des esclaves tremblants,
Dans les bains parfumés amolli mes bras blancs;
Mais un sang jeune et fort bruit dans ma poitrine,
Et j'ai sucé le lait dont la louve latine
Sous le figuier antique abreuve ses enfants!

Oh! si tu l'épousais, ce serait chose affreuse! 253
Tu saurais ce que vaut la femme furieuse!
Et la torche d'hymen, la torche aux cheveux d'or,
Pourrait prêter sa flamme à ton bûcher de mort!»
– Elle est, pensa Paulus, plus folle qu'amoureuse;
Et, secouant la tête, il reprit son essor.

Melænis du regard le suivit en silence: 259
Il disparut bientôt au fond de la cité,
Comme un songe rapide, au réveil emporté...
Et, pliant sous le poids de sa tristesse immense,
Elle écouta partir sa dernière espérance,
Avec le bruit des pas, dans son cœur répété.

Le ciel était tout bleu, comme une mer tranquille; 265
De lourds rayons tombaient sur les pavés brûlants,
Ou se brisaient aux murs de marbre étincelants;
Et, de ses ailes d'or frappant l'air immobile,
L'essaim des moucherons harcelait, par la ville,
Les portefaix couchés sous les portiques blancs.

Triste, elle gravissait le chemin des Carènes, 271
Devant elle au hasard laissant marcher ses pas;
Et son cœur agité par d'étranges combats
Se gonflait tour à tour de douleurs et de haines.
Ses pensers s'échappaient en phrases incertaines
Qui tremblaient sur sa lèvre et qu'on n'entendait pas.

La sueur à son front collait sa chevelure, 277
Ses yeux roulaient perdus dans l'orbite agrandi,
Et les énivrements du soleil de midi
Lui battaient à l'oreille avec un bruit d'armure:
Ainsi confusément gronde la nue obscure,
Avant que dans les cieux la foudre ait retenti.

Tout à coup, vis-à-vis de la *Borne qui sue* 283
Et vomit l'onde à flots par six bouches d'airain,
Melænis s'arrêta, la tête dans sa main:
«Les dés en sont jetés!... il faut que je le tue!»
Dit-elle, et promenant ses regards dans la rue,
Elle aperçut un bouge où l'on vendait du vin.

C'était une taverne à l'étroite ouverture, 289
Dont la porte donnait sur un long corridor.
La chanson des buveurs, comme un lointain accord,
S'échappait par lambeaux de l'antre qui murmure,
Et, près du seuil antique, on voyait en peinture,
Un grand ours au poil brun, coiffé d'un casque d'or.

Melænis aussitôt, rapide, palpitante, 295
Se plongea sous la voûte, ainsi qu'en un tombeau;
Et le vieux cabaret à la dalle glissante
Devant la jeune fille ouvrant son noir caveau,
Parut la prendre au vol par sa porte béante,
Comme un serpent qui bâille engloutit un oiseau.

La danseuse tira le loquet de la salle 301
Et, debout près du seuil, sur les groupes épars,
Pour y trouver son homme, arrêta ses regards.
Parmi les bancs boiteux à la taille inégale,
Des jeunes gens frisés passaient par intervalle,
Versant le vin nouveau. Les cris de toutes parts

Se croisaient, se heurtaient, sous la voûte fumeuse. 307
Des soldats, dans le fond, sur la table accoudés,
Pour le coup de Vénus faisaient rouler les dés;
D'autres chantaient César; puis une voix vineuse,
Dominant par éclats cette rumeur joyeuse,
Mêlait aux bruits confus ses hoquets saccadés.

C'était un muletier qui venait de Capoue, 313
Large, épais, rutilant, et les yeux effrontés;
Le vin qu'il avait bu lui colorait la joue,
Un tas de pots à sec roulaient à ses côtés:
«A manger! criait-il, la piquette m'enroue!
J'ai l'Océan au ventre et ses dieux irrités!...»

L'hôte du lieu parut, la toge retroussée, 319
Et vers l'homme aux mulets il dirigea ses pas;
Riant dans la fumée, il portait sur deux plats
Un hachis de raisins et de viande pressée,
Plus un morceau de porc, une andouille épicée,
Et des pois gris nageant parmi des cervelas.

L'ivrogne, à cet aspect, se pâma de tendresse: 325
«Evohé! cria-t-il, salut à Jupiter!»
Puis il se mit à l'œuvre avec des dents de fer.
Il prenait, il mangeait, il reprenait sans cesse,
Jetant tout ce repas par-dessus son ivresse,
Comme ces grands palais qu'on bâtit dans la mer!

La pâle courtisane, immobile à sa place, 331
Contemplait gravement cette scène vorace:
«Il est perdu, dit-elle, et ne comprendrait pas!»
Puis vers un jeune esclave elle fit quelques pas;
C'était un beau garçon, sans barbe et plein de grâce:
«Que m'importe! dit-elle, il faudrait un bon bras!»

Elle allait furetant par la taverne humide 337
Et cherchant sous la toge, avec ses yeux brillants,
Un sein large et velu, des muscles bien saillants;
Telle, au temps des amours, la cavale numide,
Flairant l'amant sauvage à la croupe splendide,
Frissonne et sonde au loin les feuillages bruyants.

Elle atteignit enfin le groupe militaire, 343
Hommes au cœur solide, à la tournure fière,
Et brûlés au soleil de toute nation;
Elle en vit un surtout, un gros légionnaire,
Dont la voix en parlant sonnait comme un clairon;
Il avait pour coiffure un grand casque, et pour nom

Pantabolus. Debout, superbe dans sa gloire, 349
Aux soldats ébahis il contait son histoire
Et haranguait la foule, une coupe à la main;
Son long glaive battait sur sa cuisse; le vin
De rubis éclatants semait sa barbe noire...
«C'est lui!» dit Melænis en s'arrêtant soudain.

Au bruit que fit sa robe en frôlant la muraille, 355
Pantabolus tourna la tête, et, curieux,
L'œil béant, suspendit ses récits de bataille;
Car notre homme abondait en exploits merveilleux,
Et (mieux que dans Plautus) il eût été de taille
A couper du revers un éléphant en deux.

«Par la cuisse d'Hercule, elle est charmante et belle!» 361
Cria Pantabolus, en s'abattant sur elle;
Puis caressant sa barbe et roulant ses regards:
«Vénus est toujours là quand on parle de Mars!
Elle aime les grands coups et le sang qui ruisselle,
Les boucliers luisants, les casques et les chars!...»

Tout en parlant ainsi, sa main large et rugueuse 367
Sur sa vaste poitrine étreignait la danseuse:
«A moi! dit-il – A nous !» hurlèrent les soldats;
Et les yeux éclataient avides, et les bras
S'étendaient, comme on voit, hors de la roche creuse,
S'allonger les vautours à l'odeur des combats.

Ils quittèrent les bancs, furieux, pêle-mêle, 373
Et vers Pantabolus la cohue à longs flots
Se roula, culbutant les tables et les pots;
Lui, saisit au hasard le pied d'une escabelle,
Et devant Melænis, comme une sentinelle,
Se posa largement; on eût dit que son dos,

Mieux que celui d'Atlas, pouvait porter le monde. 379
«Au large!» cria-t-il, et ses yeux pleins de sang
Brillaient sous ses cils noirs, comme un feu rougissant
Sous les branches. Lancée avec un bruit de fronde,
L'escabelle en ses mains tournoyait à la ronde,
Et le cercle indécis allait s'élargissant.

Cette attitude fière et prête à la bataille 385
Suspendit brusquement l'attaque des soldats;
Ils se parlaient entre eux et murmuraient tout bas.
Soudain Pantabolus, dressant toute sa taille,
S'éloigna, dédaigneux, de cette valetaille;
Et quand il fut s'asseoir, on ne le suivit pas.

Melænis le suivit: une joie inconnue 391
Eclatait sur son front par la douleur pâli;
Sa bouche demi-close, où se creusait un pli,
Riait étrangement; sur son épaule nue
Roulait sa chevelure en boucles répandue,
Comme un flot écumeux sur un rocher poli.

«Bien! dit-elle, voilà ce que je veux, l'audace!» 397
Et lui serrant la main: «J'aime les hommes forts!
Ton sein large est taillé pour porter la cuirasse,
Ton bras se gonfle bien quand il tend ses ressorts.»
Et sa voix en parlant, modulée avec grâce,
Comme des doigts lascifs lui parcourait le corps.

Il ouvrit de grands yeux, haletant et stupide. 403
«Bois!» dit-elle; et, prenant la patère à sa main,
Aux lèvres du soldat elle tendit le vin;
Puis s'échappant d'un bond, quand la coupe fut vide,
Elle imita pour lui la cordace rapide,
Avec le geste libre et le chant fescennin:

C'était un air étrusque aux paroles hardies, 409
Un refrain de taverne aimé des carrefours;
Sa voix brève heurtait les vieilles mélodies,
Ses pieds tombaient d'aplomb et cadencés toujours,
Tandis que ses deux mains sur sa tête arrondies,
De ses bras onduleux dessinaient les contours.

Soudain, elle saisit entre ses doigts fébriles 415
Un sistre tout poudreux qui s'accrochait au mur;
Sa main blanche courait sur les cordes mobiles,
Et l'instrument antique au son vibrant et dur
Etincelait parfois en notes juvéniles,
Comme un bois pétillant qui brûle à l'âtre obscur.

Musique, bruit des pas, colliers, toge légère, 421
Cela tourbillonnait, ailé, joyeux, vermeil;
Un gai rayon, glissant comme l'aube au réveil,
D'une barre d'azur coupait la salle entière,
Et Melænis, baignée aux flots de la lumière,
Semblait, la lyre en main, danser dans le soleil.

«Viens! dit Pantabolus. – Non» répondit la belle, 427
Et sa pose enivrante était plus molle encor.
Le soldat n'y tint plus, d'un bond il fut près d'elle,
A sa taille glissante attacha son bras fort;
«Oh! je t'aime! dit-il, que sert d'être rebelle?...»
Et sa main vers le banc l'entraîna sans effort.

Elle s'assit sur lui; son beau col qui se penche 433
Tremblait, comme un roseau que le vent fait plier,
Sa gorge s'écrasait sur l'armure d'acier,
Et les flots gracieux de sa tunique blanche,
Inondant le soldat, ainsi qu'une avalanche,
Frôlaient la guêtre noire et le rude soulier.

«Si j'étais homme aussi, j'aimerais les batailles, 439
Dit-elle, et sur mon front les panaches mouvants,
La marche en plein soleil, l'assaut sur les murailles,
La tente qu'on déploie et qui frissonne aux vents!...»
Le soldat la couvait sous ses yeux éclatants,
Les mots qu'il entendait le prenaient aux entrailles.

«Tu dis vrai! cria-t-il en agitant ses mains; 445
Du temps de Cassius, j'ai vu de grandes guerres,
Les Scythes vagabonds aux flèches meurtrières,
Les Gélons demi-nus, les Sarmates lointains...
C'était plaisir alors! des légions entières
Franchissaient le Danube, au pays des Germains!»

Et tandis que sa voix s'en allait large et pleine, 451
Melænis le brûlait du feu de son haleine ;
Puis se dressant, ainsi qu'un enfant curieux,
Dans le casque de cuivre elle mirait ses yeux,
Ou tirait à demi le glaive de sa gaîne,
Pour y passer ses doigts, avec un cri joyeux.

Il se fit, tout à coup, un bruit épouvantable: 457
C'était le muletier qui roulait sous la table,
Et jurait congrûment par tous les noms connus,
Depuis Saturne ancien jusqu'au dieu Crépitus;
On le voyait ramper d'une façon louable
Parmi les pots cassés et les plats répandus.

Il se leva pourtant et se mit en posture; 463
Ses pieds, dans le chemin, heurtaient les escabeaux;
Il étendait ses bras ainsi que des rameaux,
Et, balançant la tête avec un sourd murmure,
S'appuyait aux lambris, comme une vigne mûre
Qui se soutient à peine et s'accroche aux ormeaux.

La taverne alentour se vidait; la nuit sombre 469
Arrivait par degrés. «Tiens! dit Pantabolus,
Je ne sais pas ton nom, mais je ne vivrai plus
Sans ta danse, et ton rire, et tes chansons sans nombre;
– Parle! Un seul mot d'amour! embrassons-nous dans l'ombre...
– Non, dit-elle en baissant des yeux irrésolus.

– Tu me détestes donc? – Non, reprit-elle; pose 475
Ta main, là, sur mon cœur, il en sait quelque chose!»
Le bon Pantabolus crut trouver le défaut,
Mit l'escarcelle au vent et la fit sonner haut:
«Jamais!» dit Melaenis; puis après une pause:
«Soldat, garde ton or; c'est du fer qu'il me faut!

Tu m'aimes, n'est-ce pas? Eh bien! il est au monde 481
Un homme que je hais d'une haine profonde,
Celui-là voit le jour! ... – Comment l'appelle-t-on?
– Celui-là n'eut pour moi ni pitié ni pardon!
Celui-là!... je l'aimais!... Que le ciel me confonde!
Je crois l'aimer encor! – Son nom! son nom! son nom!

– Cet homme, écoute bien, de mon amour se joue, 487
Il en fait un haillon qu'il traîne dans la boue!
Quand j'ai prié, quand j'ai pleuré, quand j'ai rampé,
Il a ri! Par une autre il était occupé!
Il me le faut, demain, mort; veux-tu? Je l'avoue,
Je t'aime! Prends ta lame, et qu'il soit bien frappé!

– Son nom! dit le soldat. – C'est Paulus qu'on l'appelle. 493
– Eh bien! mort à Paulus! – Ecoute, reprit-elle,
C'est Paulus, le préfet du prétoire, celui
Que l'empereur adore et qui règne après lui.
– Mais..., dit Pantabolus. – Mais ton âme chancelle!
Je vois bien que sur toi je me trompe aujourd'hui!»

Elle voulut partir; comme dans une chaîne, 499
Pantabolus tremblant la retint dans ses bras.
«Laisse-moi! lui dit-elle, il me faut son trépas!
Crois-tu que j'aie un cœur si large?... Cette haine
Doit en sortir d'abord, pour que l'amour y vienne!
Tu sais tout: lui vivant, je ne te connais pas!...

Mais si l'on te disait qu'en baisers de ma bouche 505
Je payerai sa blessure et tous ses cris d'effroi!
Mais si l'on te disait, pour que cela te touche,
Que cet homme, après tout, est mon maître et mon roi!
Qu'il veille, gardien sombre, au chevet de ma couche!
Qu'il faut marcher sur lui pour arriver à moi!

Que, lui mort, nous pouvons nous aimer sans partage! 511
Qu'il est de douces nuits, et des jours sans nuage!
Qu'il serait dur vraiment qu'un autre nous gênât,
Et que l'amour vaut bien qu'on ose l'attentat!
– Va! fit Pantabolus, j'accepte le message!
– Demain? dit Melænis. – Demain!» dit le soldat.

Elle tendit sa lèvre au gros légionnaire. 517
«Nous nous verrons ici, dit-elle, c'est juré!»
Puis glissant de ses bras, elle bondit à terre.
L'hôtelier, sur le seuil, paraissait affairé:
Il repassait le gain de la journée entière,
Il avait le nez rouge et le front balafré.

Quand Melænis reprit le chemin de Suburre, 523
La lune, au fond du ciel, ébauchait sa figure,
Le soleil descendait, et ses derniers rayons
Jetaient un manteau rouge à l'épaule des monts.
Elle glissait rapide à l'œil, à l'aventure,
Comme pour fuir son cœur. Au faîte des maisons

Le vent du soir tordait la fumée en spirale, 529
Et, fixant sur le seuil la barre transversale,
L'échoppe des marchands se fermait à grand bruit;
Quelques rares flambeaux brillaient par intervalle,
Tandis qu'on entendait, sur la brise qui fuit,
Cet adieu qu'en partant le jour jette à la nuit...

Comme elle s'engageait dans une voie obscure 535
Qui serpente et se tord au pied de l'Esquilin,
Une réflexion vint la frapper soudain:
«Si le soldat tremblait, dit-elle, qui m'assure
Que le fer jusqu'au fond fouillera la blessure,
Et que Paulus, au cœur, sera percé demain?...»

Mais elle tressaillit d'une joie inconnue, 541
Et ses yeux, qui sondaient les maisons de la rue,
Lancèrent tout à coup un regard triomphant;
Un jeune esclave noir passait en ce moment,
Avec un vase plein sur son épaule nue:
«Staphyla! cria-t-elle. – En face!» dit l'enfant.

Staphyla! Staphyla! la vieille Campanienne, 547
Qui va hochant la tête et murmure tout bas
Des mots mystérieux que l'on ne comprend pas!...
Melænis y courut, puis, respirant à peine,
Elle frappa trois coups à la porte de chêne,
Et dans la grande salle on entendit des pas.

La sorcière allongea, par un étroit passage, 553
Son front, qu'avait rayé l'ongle du désespoir;
Sa peau mate tranchait sur son costume noir;
Ses cheveux longs encor, mais blanchis avant l'âge,
Tombaient plus en désordre autour de son visage
Qu'en cette nuit fameuse où Paulus vint la voir.

«Qui frappe? – Ouvre sans peur, dit la danseuse pâle, 559
C'est l'amour outragé!... c'est la vengeance aussi.
– Qu'ils entrent! fit la vieille, on les connaît ici.»
Et, dans l'ombre, grinça la porte de la salle,
Et leurs pieds, tour à tour, frappant la froide dalle,
Eveillaient maint écho sous le dôme noirci.

Pour peu que mon lecteur ait la mémoire agile, 565
Il reverra, d'un trait, la maison de Staphyle,
Tout ce monde effrayant qui se tord sur les murs,
Se suspend aux cloisons, bruit aux coins obscurs;
Et la lampe de fer, dont le rayon mobile
Fait danser aux lambris mille groupes impurs.

Rien n'était donc changé; seulement, la poussière, 571
Manteau que l'oubli donne aux choses de la terre,
Couvrait la table antique et le vase sculpté;
Tandis que, se berçant au plafond solitaire,
L'araignée aux longs bras, partout avait jeté
Sur les squelettes nus un linceul argenté.

Les lieux prennent leur part de la tristesse humaine, 577
Et nous laissons au mur l'ombre de notre cœur:
On jugeait, en entrant, que la magicienne
Courbait son front plus bas, sous le poids du malheur;
La pierre des pavés semblait suer la peine,
Et tout l'antre gémir d'une immense douleur.

Melænis s'arrêta: «Toi, qui sais tout sur terre 583
Et dont l'art souverain marche au niveau des dieux,
Je l'aimais! j'étais folle!... il a ri de mes feux!...
Venge-moi!...» Puis, soudain, pour aider sa prière,
Elle jeta de l'or, luisant dans la poussière.
La vieille, à cet aspect, crispa ses doigts nerveux;

Un feu rapide et clair jaillit de sa prunelle: 589
«Ces philtres, ces onguents, tout est pour toi, dit-elle;
Parle!» Et sa main glacée entraînait Melænis.
«Veux-tu voir, en un jour, ses jeunes ans ternis?
Son front chauve, creusé d'une ride éternelle?
Et tout son corps tremblant sur ses pieds engourdis?...

J'ai le cumin sauvage et l'herbe de Colchide 595
Qui font pâlir la face et s'éteindre les yeux.
Du serpent Sépédon j'ai le venin fameux:
Quatre gouttes au plus de ce poison fluide
Changent l'adolescent en un vieillard livide,
Qui va, le dos courbé, sans barbe et sans cheveux.

S'il traverse les flots, si son coursier l'entraîne, 601
S'il tend, près du foyer, sa coupe à l'échanson,
Ma fille! avec trois mots j'arrêterai sans peine
Son vaisseau sur la mer, son cheval dans la plaine,
Ou d'un cercle fatal, fermant son horizon,
J'enchaînerai ses pieds au seuil de sa maison!

– Non! cria Melænis, ce n'est point mon affaire! 607
Avant d'avoir sa mort il me faut son amour!
– Alors, je puis t'offrir, répliqua la sorcière,
Dans une peau de grue un poumon de vautour,
Ou ce pourpier charnu, cueilli dans l'onde amère,
Qu'on mêle à l'orge blond et qu'on dessèche au four.»

Puis la vieille, joignant les gestes aux paroles, 613
De sa torche rougeâtre éclairait les fioles,
Les coupes, les bassins suspendus aux lambris:
«Voici le sang caillé d'une chauve-souris,
Voici des dents d'aspic avec leurs alvéoles
(Mais ces charmes ne vont qu'aux femmes). Tout compris.

C'est un philtre d'amour?» demanda la sibylle. 619
La danseuse reprit: «Qu'il soit aussi de mort!»
Et jetant sur la table une autre pièce d'or :
«Je veux qu'il m'aime, et puis qu'il meure! – C'est facile;
Il faut, dit Staphyla, quelque recette habile,
Qui le pousse à la tombe en le brûlant d'abord!

Mais tu dois, avant tout, te guérir de ta peine; 625
Je vais mêler, pour toi, dans une coupe pleine,
La cendre de vipère à l'huile de cyprès,
Puis la chèvre brûlée au feu d'un mort, après...
– Non, reprit l'autre. – Après, dit la magicienne
Qui, pour toute infortune, avait des philtres prêts,

Tu prendras la clupée, une pierre assez belle, 631
Que cherchent les pêcheurs à la lune nouvelle
Et qu'on trouve en fendant la tête d'un poisson;
Puis tu regarderas avec attention
L'oiseau Charadrius, dont la puissance est telle,
Qu'on guérit, à le voir, de toute passion!...

– Je ne veux pas guérir! cria la jeune fille; 637
Commençons!... l'heure échappe, et le temps est compté!»
La sorcière fait trêve à sa loquacité
Et plante, sur le banc, la torche qui pétille:
«Quel est son nom d'abord, son âge et sa famille?...
– Son nom?... dit Melænis, je l'ai trop répété!

Son âge? il va mourir!... Sa famille? qu'importe!... 643
Qu'il soit esclave ou roi, ma haine est assez forte
Pour briser, en tombant, sa couronne ou ses fers!
– Alors, dit la sibylle, agissons d'autre sorte:
Evoque-le toi-même, et, fût-il aux enfers,
Il viendra!... sur cette eau reste les yeux ouverts!

Penche-toi, sans parler, regarde au fond!...» Staphyle, 649
Tout en disant ces mots, dans un coin ténébreux
Prit un baquet étrange, au ventre spacieux;
Et, gémissant de peine, avec sa main débile,
Elle vida dedans une amphore d'argile
Dont le flot, sous la lampe, étincelait aux yeux.

Ensuite elle plongea dans la cuve profonde 655
Un miroir argenté, qui rayonna sous l'onde;
Puis, courant par la salle, elle mit près du bord
Des flambeaux résineux, couverts de poudre encor,
Et l'on eût vu, tandis qu'ils brûlaient à la ronde,
Sur la nappe d'azur trembler des cercles d'or...

Le reste de la chambre était perdu dans l'ombre, 661
Quelques tisons fumeux craquaient dans le foyer,
Et le glapissement du renard familier
Troublait seul, par instants, la solitude sombre...
La vieille marmottait des paroles sans nombre
Et, courbée à demi sur des lames d'acier,

Suivait d'un doigt tremblant mainte ligne bizarre, 667
Alphabet monstrueux d'un langage inconnu.
Près d'elle est Melænis, – le baquet les sépare. –
Elle jette sur l'eau son regard éperdu,
Dans l'immobilité de l'aigle ou de l'avare
Qui fixe le soleil ou contemple un écu!

Les deux têtes, que frappe une flamme incertaine, 673
Se détachent en plein, sur le fond rembruni;
Face à face, à deux pas, le sort avait uni
Les deux extrémités de la misère humaine;
Ce voyage à travers la douleur et la haine,
L'une le commençait, l'autre l'avait fini...

«Que vois-tu? – Rien encore! – Il viendra!» dit Staphyle. 679
Le silence se fit solennel et profond;
Et de nouveau la vieille, avec sa voix tranquille:
«Que vois-tu?... – Je vois l'eau qui tourbillonne au fond...
– Il viendra!» Melænis se penchait immobile,
Et le doute à l'espoir se mêlait sur son front.

Mais soudain Staphyla vit pâlir son visage, 685
Un frisson secoua ses membres, et ses yeux
Brillèrent: «L'eau se trouble!... et c'est comme un nuage
Qui tourne!... Quelque chose a paru dans les feux!...
Dieux! c'est lui!... cria-t-elle en se dressant; l'image!...
Là!... Mais tout fuit... Le philtre! il le faut! je le veux!...»

Sa lèvre dédaigneuse essayait un sourire. 691
«Je l'ai bien vu, ma mère, il me raillait encor!...
Allons!...» Puis entraînant la vieille avec effort:
«Plus de grâce, à présent, c'est l'heure qu'il expire!»
On eût dit, à la voir, la bacchante en délire
Quand sonne le tambour et la cymbale d'or.

La sorcière éteignit les torches. L'âtre antique 697
Resplendit tout à coup d'une flamme magique,
Que la vieille excita sous son souffle glacé.
Dans un vase d'airain, sur les tisons dressé,
Sang des morts, noirs venins, plante au suc exotique,
Tout bouillonne et frémit, pêle-mêle entassé;

Et Staphyla, parfois, dans la marmite pleine 703
Jette des ossements pris aux dents d'une chienne,
Des cailloux qu'en tombant la foudre a calcinés,
Et de longs clous ravis aux croix des condamnés,
La nuit, lorsque le vent qui pleure dans la plaine
Fait craquer du gibet, les grands bras décharnés;

Puis, rêveuse, elle écoute, ainsi que des augures, 709
Brûler en pétillant des feuilles de laurier;
Et dans la cendre éparse alentour du foyer
– Selon les bruits du feu, variant ses postures –
Elle trace des ronds et d'étranges figures,
Avec un bâton blanc, fait en bois d'olivier.

Melænis, à côté, regardait la fumée 715
Sortir en longs filets du philtre bouillonnant,
Quand soudain Staphyla, pâle et l'œil rayonnant,
Se leva d'un seul bond, la main d'un fouet armée,
Et tira de sa boîte, à deux crochets fermée,
La toupie au flanc creux, qui bruit en tournant:

«Va! dit-elle, agitant les sifflantes lanières, 721
Dans ton cercle sonore enferme son destin,
Tourne, tourne toujours!... sur le mont Esquilin,
La lune aux pieds d'argent, glisse dans les bruyères,
Et les morts, inquiets, sur leurs couches de pierres,
Se dressent, écoutant ton murmure lointain!

Qu'il tombe avant le jour! Que dans la nuit glacée 727
Il ait, pour tout linceul, comme un sombre inconnu,
L'aile du vautour fauve et l'ombre du ciel nu!
Tourne! tourne!...» Et sa voix haletante, insensée,
Sa chevelure grise à son front hérissée,
Ses yeux sanglants, ses doigts crispés, son bras tendu,

Tout passait, tout grinçait, ainsi qu'un rêve étrange, 733
Devant la courtisane immobile d'effroi...
«Tourne! tourne plus fort!... c'est l'amour qui se venge!
Le feu flambe au foyer! l'air siffle autour de moi!
A la lèvre du vase écume le mélange!
O cieux, lancez la foudre! ô terre, entr'ouvre-toi!»

Mais sa voix s'éteignit, arrêtée au passage, 739
Une froide sueur sillonna son visage,
Et le fouet, à ses mains échappa brusquement;
Elle se tint d'abord, droite et sans mouvement,
La lèvre en sang, l'œil fixe, et couvert d'un nuage,
Puis sur les durs pavés s'affaissa lourdement.

«A l'aide! à moi!» cria la danseuse effarée. 745
L'écho seul répondit, et l'antre spacieux,
Ainsi qu'un grand tombeau, resta silencieux.
Alors, comme ferait une mère éplorée
A son enfant qui meurt, sur son sein gracieux
Elle appuya la tête âpre et décolorée.

Elle la réchauffait sous son souffle tremblant, 751
Et de ses doigts légers soulevait sa paupière:
«Pourquoi dormir toujours?... Eveille-toi, ma mère!
– Où suis-je? dit Staphyle. Oh! j'ai le front brûlant,
Les pieds glacés! Enfant de la vieille sorcière,
Adieu! je vais mourir!... Fantômes au pas lent,

Avec vous, sur les monts où le cyprès frissonne, 757
Je glisserai demain sous le pâle croissant.
O larves des tombeaux, préparez ma couronne!
D'un agneau nouveau-né faites couler le sang!
Terre, adieu! j'ai vécu! Durant les nuits d'automne,
Je ne m'assoirai plus au foyer rougissant!

Je n'écouterai plus le vent gémir dans l'ombre, 763
Je n'irai plus cueillir seule, au fond des grands bois,
L'herbe qui fait aimer. Adieu, retraite sombre
Où sur les maux passés j'ai pleuré tant de fois!
O nature! nature aux mystères sans nombre,
Je puis fermer mes yeux: ils ont surpris tes lois!

Je sens un souffle ardent qui m'arrache à la terre! 769
Je veux mêler mon âme à l'océan vermeil!
J'irai dans les rameaux du cèdre solitaire
Dans la brume des nuits, dans les feux du soleil!...
Terre, adieu! j'ai vécu!» La voix de la sorcière
Vibrait étrangement, et son regard, pareil

Au flambeau qui s'éteint, envoyait plus de flamme; 775
Quelque chose de grand planait sur cette femme.
Enfin, se roidissant par un dernier effort:
«Ma fille, approche-toi. Voici venir la mort!
Je confie à ta foi le secret de mon âme;
Sois discrète!... fit-elle en hésitant encor.

– Pourquoi, dit Melænis, chasser toute espérance? 781
J'appellerai, j'irai!...» Mais la vieille: «Silence!
La destinée est sourde, on ne l'arrête pas!
Ce frisson de mon corps, c'est le froid du trépas,
C'est l'éternelle nuit qui sur mes yeux s'avance!...
- Parle!» dit Melænis, en se penchant si bas

Que ses cheveux bouclés frôlaient la moribonde. 787
La sorcière reprit: «En quelque lieu du monde
Qu'il se cache à tes yeux, fût-ce chez l'empereur,
Tu chercheras demain Paulus gladiateur!...
(Melænis tressaillit d'une angoisse profonde.)
Tu lui diras: ta mère est morte sur mon cœur!...

– Toi, sa mère!» cria la danseuse en démence. 793
Le front de Staphyla prit un air soucieux:
«Tu connais donc Paulus? – Je le connais. – Tant mieux!
Pour qu'il ne rougît point d'apprendre sa naissance,
Vingt ans, dis-lui cela, j'ai gardé le silence,
J'ai refoulé mon cœur, j'ai fait taire mes yeux!

Dis-lui que son regard, dis-lui que sa parole, 799
Quand il venait me voir, poussé par quelque ennui,
Me faisaient du bonheur pour tout un jour! Dis-lui
Que mes pleurs ont lavé ma jeunesse frivole,
Et que ce dernier cri d'une âme qui s'envole
N'eut pour témoins que toi, le silence et la nuit!»

Sa voix s'affaiblissait, et son souffle débile 805
Râlait, comme le vent dans les feuillages morts;
De longs frémissements lui parcouraient le corps;
Enfin, elle reprit: «S'il cherche par la ville
Son père, écoute bien: c'est Marcius l' édile!...»
Melænis se dressa comme avec des ressorts:

«Son père! Marcius!... Grands dieux! l'ai-je entendue?» 811
La sorcière à sa voix se levait par degrés:
«Oh! fit-elle en ouvrant des yeux démesurés,
Achève!... – Je ne puis. - Parle! – Je t'ai perdue!
C'est ton fils que j'aimais!... – C'est mon fils que je tue!»
Elle heurta son front entre ses poings serrés,

Puis elle retomba, la tête sur la dalle, 817
Avec un cri si fort qu'il fit trembler la salle.
Et l'on n'entendit plus que le soupir lointain
Du liquide écumant dans son vase d'airain,
Tandis que du foyer la lueur sépulcrale
Jetait sur le cadavre, un reflet incertain.

Chant cinquième

O frère de l'Amour, Hyménée! Hyménée! 1
Dieu couronné de fleurs, jeune homme aux blonds cheveux,
Toi dont la main secoue un flambeau résineux!
Toi qui conduis l'amant à la vierge étonnée,
Quand aux sons du crotale et de la flûte aimée,
L'étoile de Vénus palpite dans les cieux!

Pour toi la jeune fille, en respirant à peine, 7
Va cueillir dans les champs son chapeau de verveine;
Elle tremble, elle hésite, elle écoute en chemin,
Les bois, les prés, les flots au murmure incertain,
Et regarde, en rêvant, la ceinture de laine
Que l'époux sur ses pieds fera tomber demain.

Elle ne viendra plus dans les campagnes blondes 13
Jouer avec ses sœurs, aux rayons du soleil!
Car les temps sont passés des courses vagabondes,
Des plaisirs enfantins; demain, à son réveil,
Elle sera l'épouse aux angoisses profondes,
Par qui vit la famille et le foyer vermeil.

Elle sera mêlée aux mères sérieuses, 19
Chaste, grave, et parfois guidant avec fierté
Un beau groupe d'enfants qui saute à son côté,
Tandis que, contemplant leurs têtes gracieuses,
Le père à ses cils noirs sent des larmes joyeuses
Glisser, comme la pluie après un jour d'été.

Oh! qui dira la paix, et le bonheur tranquille! 25
Muse, qui chantera, dans des vers assez doux,
La maison reluisante et les baisers d'époux!

Les pénates, au feu, séchant leur corps d'argile!
Et l'essaim des valets, et le cercle immobile
Des aïeux, sur le seuil, rongés du temps jaloux!

Elles vivaient ainsi, les mères d'Etrurie, 31
Celles du Latium et du pays sabin,
Gardant comme un trésor, loin du tumulte humain,
Le travail, la pudeur, les dieux et la patrie!
Elles n'attendaient pas qu'un préteur d'Illyrie
Vînt tenter leur vertu, des colliers à la main!

Laissons l'amant rôder près des murs de sa belle 37
Et, les cheveux mouillés par les pleurs de la nuit,
Faire, sous le ciel noir, hurler le chien fidèle,
Comme un voleur furtif que la crainte poursuit!
J'aime mieux pour entrer la porte que l'échelle,
J'aime mieux pour sortir le calme que le bruit.

L'amant, c'est le chasseur qui marche par la plaine, 43
Hâve et noir de poussière, avec son lévrier;
L'époux majestueux ressemble au cuisinier
Qui, sans battre les bois, a sa marmite pleine;
Tous deux, filet en main, vont cherchant leur aubaine:
L'amant pêche à la mer, et l'époux au vivier.

Quand les temps sont partis de la jeunesse folle, 49
Quand il n'a plus de jour à jeter au destin,
L'homme, essoufflé, s'assoit sur le bord du chemin,
Entre l'avenir sombre et le passé frivole;
Alors l'épouse vient, l'épouse qui console
Et relève son âme en lui tendant la main...

«Des perles!» dit Bacca, courant par les cuisines, 55
Plus ardent que Vulcain au bord de ses fourneaux:
«J'aime dans les pois gris l'éclat des perles fines!
Arrosez la polente avec le vin de Cos…
Ces huîtres seraient mieux sous des herbes marines...
Pressez le feu... Chrysale, a-t-on vu mes turbots?

– Non, maître! – Par Bacchus! c'est une raillerie! 61
Fiez-vous pour souper au vaisseau d'un préteur!
Jamais gabare à flot n'eut pareille lenteur!
Herclé!... pas de turbots!... le jour qu'on se marie!»
Et le bon cuisinier tordait avec furie
Ses cheveux grisonnants sur son front en sueur.

C'était un homme osseux et maigre de figure, 67
Bien que tout cuisinier classique soit orné

D'un ventre respectable et d'un chef bourgeonné;
Mais lui ne rôtissait que pour la gloire pure.
Tel bâtit des palais, qui couche sur la dure;
Tel barde des faisans, qui n'a pas déjeuné...

Et les broches tournaient, de bécasses chargées; 73
Et la cigogne blanche aux ailes allongées
Couvait des œufs de paon, dans des corbeilles d'or;
De grands poissons d'azur qui semblaient vivre encor
Nageaient dans le safran, tandis que deux rangées
D'huîtres et d'escargots se pressaient sur le bord.

Une rumeur montait, incessante et profonde, 79
De valets affairés que la sueur inonde,
De vaisselle sonore, et de poêlons d'airain
Frémissant sur le feu comme le flot marin:
«Allons! criait Bacca pour exciter son monde,
Vous boirez, à la noce, un tonneau de bon vin!...

A-t-on vu mes turbots?... – Pas encor, dit Chrysale. 85
– Bombax!...» C'était le mot terrible et redouté;
Les marmitons tremblaient et Bacca devint pâle:
«S'ils arrivent trop tard, c'est une indignité!...
Au Tibre!... il en est temps! courez sans intervalle!...
J'ai vécu cinquante ans par mon nom respecté;

J'ai fait de grands repas et des fêtes splendides 91
Où, couronnés de fleurs et la coupe à la main,
Cent convives joyeux mangeaient jusqu'au matin!
De la Bretagne froide aux régions torrides,
Quand nous avions soupé, trois mondes étaient vides!
Et les dieux à Bacca devaient une autre fin!...

– Les turbots!» dit Chrysale en enfonçant la porte 97
Plutôt qu'il ne l'ouvrit, tant sa joie était forte;
Puis, auprès du vieux maître arrivant en deux bonds:
«Je les ai vus moi-même! ils sont dodus et ronds!
Mais le préteur est mort en voyage! – Qu'importe!
Dit Bacca radieux, si les turbots sont bons!... »

La villa de Tibur avait un air de fête, 103
Les murs de marbre blanc semblaient frémir d'amour;
S'il n'était pas si tard, nous en ferions le tour;
Mais voici Marcia qui passe sa toilette:
Dans les miroirs d'argent sa beauté se reflète,
Et l'ambre et les parfums voltigent alentour.

Avez-vous vu parfois sur une coupe antique, 109
Entre deux beaux festons d'acanthe sinueux,
Diane chasseresse avec ses longs cheveux,
Quand elle sort de l'onde et, baigneuse pudique,
Livre aux nymphes des bois sa gorge magnifique,
Et ses pieds nus, mouillés par les flots amoureux?

Telle, et plus jeune encor, près d'une eau qui murmure 115
Dans un bassin de marbre aux contours ciselés,
Frémissante, et les yeux par ses grands cils voilés,
Marcia souriait; sous sa blanche parure,
Une esclave avec art attachait la ceinture,
L'autre les brodequins de perles étoilés.

Ses longs cheveux tombaient comme ceux des vestales, 121
Séparés par le fer en six tresses égales,
L'anneau serrait son doigt; et du coffre odorant
Les matrones tiraient le voile de safran
Avec la pièce d'or des fêtes nuptiales,
Et le fuseau qui dit: «Travaillez en aimant!»

Ainsi qu'un arc tendu, sur son œil qui pétille 127
Son sourcil se courbait par le pinceau tracé;
Entre ses dents d'émail un souffle cadencé
Glissait, comme la brise au bord d'une coquille;
Un petit serpent vert dont la tête frétille
Entourait son bras nu d'un bracelet glacé.

Des toiles de Milet, des tuniques traînantes, 133
Parmi les beaux colliers sur les tables épars,
Déroulaient à longs plis leurs teintes chatoyantes;
Les couronnes de fleurs riaient de toutes parts:
C'était un bruit confus d'étoffes ondoyantes,
Et mille reflets d'or à troubler les regards.

«Salut!» dit le bouffon en entrant dans la salle, 139
Avec une façon de tête triomphale,
Et portant, comme Amour, la torche et le carquois.
«Je me marie aussi, je viens faire mon choix;
Celle-ci me plairait, mais elle est un peu pâle;
Cette autre serait mieux plus haute de deux doigts!»

Et Coracoïdès, comme un patron sans gêne, 145
Devant chaque suivante agitait son flambeau;
Puis, saisissant le bras d'une esclave africaine:
«Par Castor! cria-t-il, c'est le meilleur morceau!
Je préfère aux seins blancs les poitrines d'ébène;
C'est le cœur, après tout, qui leur monte à la peau!

J'aime ces yeux d'argent, ce nez dont les deux ailes 151
S'étalent, cette bouche aux bords gonflés et ronds
Qui semble avoir mangé des mûres. Nous verrons
Des contrastes charmants et des choses nouvelles;
Ensemble, ce sera superbe: nous ferons
Des enfants blancs et noirs, comme les hirondelles.»

Et vers sa sombre épouse il tendait, en parlant, 157
Une poire de coing, d'après l'antique usage:
«Dans neuf mois la grenade!... ajouta le galant,
Je tente la fortune, et me voue au ménage;
Tous les maris trompés ne font pas le tapage
De Ménélas. Pour moi, je suis moins pétulant!...»

La suivante, immobile, écoutait cette histoire, 163
Sans montrer au dehors la moindre émotion;
La pudeur libyenne est une fiction:
On ne saurait rougir, quand on a la peau noire.
«Hélas! dit Marcia, joignant ses mains d'ivoire,
Quel malheur de quitter un si gentil bouffon!

Quand je t'aurai perdu, qui donc me fera rire? 169
Mon pauvre petit nain, je ne te verrai plus
Imiter en dansant le faune ou le satyre!...
Mais, pourquoi, reprit-elle, abandonner Paulus?
Viens avec nous!...» Le nain se tenait sans mot dire
Et roulait au hasard des yeux irrésolus.

Enfin, la tête basse et d'une voix câline: 175
«Bacca vient-il aussi? – Non, dit-elle en riant.
– C'est que... fit le bouffon pâle et balbutiant,
J'aime le vieux Bacca! C'est une âme divine!...»
Et Coracoïdès, qu'un double instinct domine,
Sentait sourdre en lui-même un combat effrayant:

Le cœur et l'estomac luttaient de violence: 181
Il adorait Paulus et la bécasse au vin,
Et voyait s'échapper, ainsi qu'un songe vain,
Les ragoûts safranés, l'ivresse et la bombance...
On l'eût pris volontiers pour un chien qui balance
Entre la voix du maître et l'odeur du festin...

Cependant sur les monts la nuit tendait ses voiles, 187
L'astre cher aux époux se levait dans les cieux;
On entendait, au loin, les jeunes gens heureux
Qui jetaient, tous en chœur, leurs chansons aux étoiles.
«Il vient!...» dit Marcia, baissant les riches toiles
Dont le mince tissu voltigeait sur ses yeux.

C'était le chant d'hymen, la flûte, les cymbales, 193
Et le pétillement des torches dans la nuit;
Le cortège amoureux s'avançait..., et le bruit
Montait, comme la mer, en bruyantes rafales.
Déjà sonnent les pieds sur le pavé des salles;
Hyménée! Hyménée!... On approche... C'est lui!

C'est lui, dans son manteau de pourpre tyrienne, 199
Beau, jeune, ivre d'espoir, et défiant les pleurs!
Sous leur toge de fête aux riantes couleurs,
Ses amis alentour effeuillaient la verveine;
Et tout frottés d'onguents, selon la mode ancienne,
Cinq enfants secouaient des flambeaux et des fleurs.

«Caia!... Talassius!... Hyménée!... Hyménée!...» 205
Ainsi chantaient cent voix montant à l'unisson;
Des esclaves portaient la quenouille ordonnée,
Le coffret odorant, l'eau sainte, la toison,
Et la graisse de loup, dont l'épouse bien née
Doit frotter, en entrant, le seuil de sa maison.

Les matrones à part, sous leur voile pudique, 211
Pour le dernier conseil se réservaient encor.
Ce jour-là, jusqu'au bout, l'édile fut très fort;
La lèvre souriante et d'un air pacifique,
Il tenait, pour signer, le sigillum antique:
Ancus avec Numa, l'aqueduc et le port.

Ce fut lui qui, prenant le rôle de la mère, 217
Etreignit au départ la belle sur son cœur
Et, laissant échapper la larme de rigueur,
La retint dans ses bras comme il convient de faire;
Car déjà deux enfants, ceints de myrte et de lierre,
Entraînaient par la main l'épouse du rhéteur.

C'est alors qu'au milieu des pompes érotiques 223
On entendit des cris dans l'ombre du jardin
Et la voix des valets courant sous les portiques:
«Elle est folle!... – Arrêtez!...» Mais sur ses gonds d'airain
La porte tressaillit, et, cessant les cantiques,
La foule, comme un flot, se replia soudain...

Calme plein de terreur qui couve la tempête! 229
Melænis, en silence, apparut sur le seuil:
On eût dit une morte échappée au cercueil;
Entre les rangs pressés, sans retourner la tête,
Elle allait à pas lents, et tachait de son deuil
L'or et la pourpre en feu sur les robes de fête:

«Eteignez ces flambeaux! cessez vos chants joyeux! 235
Avant d'unir ici l'inceste à l'adultère,
Souvenez-vous des morts, et respectez les dieux!»
Sa voix sur tous les fronts roulait comme un tonnerre :
«Arrêtez!» et du bras les séparant tous deux:
«Paulus, voici ta sœur!... Marcia, c'est ton frère!

– Son frère!... dit la foule; étrange événement! 241
Qui l'eût cru? qui l'eût dit? Est-ce un fourbe? est-ce un traître?
– C'est faux! hurla Paulus; cette danseuse ment!
J'arracherai son masque et la ferai connaître!...»
Melænis, de la main, l'écarta gravement:
«Ici, chez Marcius, je n'écoute qu'un maître!

Vois tous tes conviés, ils pâlissent d'effroi! 247
C'est que ta mère est morte, et la vieille sibylle
N'a pas de tombe encor sur son cadavre froid!...
– Staphyla! fit Paulus. – Ta mère!» Mais l'édile:
«Ai-je bien entendu! qui parle de Staphyle?...
– Vieillard, dit Melænis en s'avançant, c'est moi!

Moi, qui seule ai reçu sa parole dernière, 253
Moi, qui seule en mes bras soutins son front glacé,
Moi, dont les yeux ont vu, comme au bord d'un cratère,
Les abîmes d'un cœur où l'amour a passé!...
Et je m'étonne encore que le fils et le père
N'aient pas frémi dans l'âme au cri qu'elle a poussé!

Donc, s'il te reste au cœur quelque trace incertaine, 259
Quelque écho du passé qui murmure tout bas,
Souviens-toi, Marcius, de cette Campanienne
Qui partit en serrant son fils entre ses bras.
– Dieux! fit l'édile en pleurs, ma jeunesse lointaine
Accourt comme un fantôme au-devant de mes pas!

Je comprends maintenant ma haine et ma tendresse. 265
Mon fils, embrasse-moi! cette femme a raison:
Quel que soit le transport dont l'aiguillon nous presse,
Le sang ne connaît pas de modération,
Et je fus tour à tour, pardonne à ma faiblesse,
Ton père par l'amour et par l'aversion!...»

Les gens qui soupent bien ont l'âme épanouie, 271
Rien n'est tendre et naïf comme un buveur joyeux:
Ce fut, sur ma parole! un tableau curieux
De voir le gros coupable, à la face élargie,
Ainsi qu'un jouvenceau tomber dans l'élégie
Et se meurtrir le sein pour un crime amoureux.

Il riait, il pleurait, et, tournant par la salle, 277
De sa fille à son fils courait incessamment;
– Melænis avait fui pendant cet intervalle, –
Et Marcia, sans voix comme sans mouvement,
Egalait en pâleur sa robe nuptiale.
«O ma sœur! adieu donc!...» dit Paulus tristement.

Il avait ce visage, à peindre difficile, 283
Qu'il est fin de cacher sous un pan du manteau;
Marcia, Melænis, la sorcière, l'édile,
Tout s'agitait ensemble au fond de son cerveau,
Et chaque souvenir, fugitif et mobile,
Lui passait sur le front comme une ombre sur l'eau.

Hélas! le vide aux mains et le doute dans l'âme, 289
Il voyait tout à coup, formidable réveil,
Pâlir son Eurydice au seuil du jour vermeil!
Devant ses longs regards, sans larmes et sans flamme,
La sœur se dessinait gravement, et la femme
Fondait, comme la neige aux rayons du soleil!

Il partit, il quitta la salle et les convives: 295
Ces fronts parés de fleurs lui faisaient mal à voir;
Il voulait l'air, l'espace, et, comme aux ondes vives,
Tremper sa tête en feu dans les brises du soir.
Mais la fête obstinée, en notes fugitives,
Courait autour de lui: là-bas, sous le ciel noir,

Les pâtres, suspendus au versant des collines, 301
Chantaient pour son hymen les strophes fescennines;
Les villages dansaient; et Paulus aux abois
Sous ses pieds en passant faisait craquer les noix
Dont on avait semé les routes tiburtines:
«O Vénus!... cria-t-il d'une tremblante voix,

A quoi bon dans les cieux, comme une raillerie, 307
Sur mon front abattu secouer ton fanal?
Ne pouvais-tu du moins, refusant le signal,
Cacher pour cette nuit ta lumière chérie?...
Hélas! j'irai tout seul dans ma chambre fleurie,
M'étendre, en sanglotant, sur le lit nuptial!

Les gais musiciens, parmi les feux sans nombre, 313
Attendent le cortége et les époux nouveaux;
Les flûtes se tairont et la nuit sera sombre…
Marcia! Marcia! devant les cinq flambeaux
Je ne déferai pas ta ceinture!... et dans l'ombre,
Je ne sentirai pas de tes cheveux si beaux

Rouler les flots épars!... Mon seul bien sur la terre, 319
Quoi! mort! évanoui! disparu sans retour!
Que faire maintenant de ce cœur plein d'amour?
De mon sang? de ma vie? O misère! misère!
Un autre sur son sein l'étreindra quelque jour,
Un autre quelque jour ne sera pas son frère!...

– Paulus! dit une voix, quelqu'un te reste encor!» 325
Le jeune homme effaré fit un pas en arrière:
«Oh! je le sais trop bien!... dit-il avec effort,
C'est mon mauvais génie envoyé sur la terre!
Parle! Que te faut-il à cette heure dernière?
Je suis tombé si bas, que je me ris du sort!...

– Paulus, dit Melænis, je t'aime avec démence! 331
Je t'aime avec fureur! Ma haine et ma vengeance,
Tu n'as donc pas compris que c'était de l'amour?
Hélas! courbant le front sous mon fardeau trop lourd,
J'ai baisé tes pieds nus, et tu fus sans clémence!
J'ai frappé ta poitrine, et ton cœur était sourd!...

Tu connais maintenant cette longue torture 337
Qui fait le jour sans joie et la nuit sans sommeil;
Tu sais le sang qui bout, à la lave pareil,
La bouche qui frémit, la tempe qui murmure;
Oh! tu peux mesurer mon mal à ta blessure,
Et dire ce qu'on souffre au moment du réveil!»

Elle avait dans la voix une musique étrange; 343
Et Paulus l'écoutait, comme les matelots
La sirène qui chante assise au bord des flots.
Depuis quelques instants, dans le ciel sans mélange
Des nuages flottaient ainsi que des îlots,
Et parfois un éclair glissait comme une frange

A l'horizon plus noir. Ce que sentait Paulus, 349
Ce n'était pas l'amour ni l'ivresse insensée,
Mais l'engourdissement de toute la pensée,
Mais la froide sueur sur ses membres perclus.
Comme en un songe affreux, sa poitrine oppressée
S'épuisait, pour crier, en spasmes superflus;

Une puissance occulte envahissait son âme; 355
Des tonnerres lointains roulaient au fond des cieux:
«Qu'es-tu donc? lui dit-il en ouvrant de grands yeux;
Où prends-tu cette voix qui charme, et cette flamme
Qui dans tes longs regards brille comme une lame?
Quel effrayant destin nous enchaîna tous deux?...

– Que t'importe, ô Paulus! s'écria la danseuse; 361
Aimons-nous! aimons-nous! cela seul est réel!
Viens cacher nos baisers dans la nuit orageuse!
Notre torche d'hymen, c'est la tempête au ciel!
Nous fuirons, nous aurons quelque retraite ombreuse
Pour y faire à nos cœurs un exil éternel!...

Viens! qu'attends-tu? partons! Pour nos désirs immenses, 367
Paulus, la vie est courte et le monde est étroit.
C'est un souffle fatal qui me pousse vers toi;
Notre bonheur est fait de pleurs et de vengeances,
Et cet amour terrible aura des violences
Pleines de volupté, de délire et d'effroi!»

Sa voix tomba; le vent soulevait la poussière, 373
La tempête grondait; et je ne sais comment,
Mais leurs bouches en feu s'unirent lentement;
Tour à tour voilés d'ombre, ou baignés de lumière,
Ils se tenaient debout, sous le ciel écumant,
Et s'embrassaient tous deux aux éclats du tonnerre!

Mais tout à coup le bruit d'un pas retentissant 379
Frappa l'ombre, un fer nu brilla près d'un visage.
«A moi! je suis blessé!...» dit Paulus frémissant.
Puis il tomba d'un bloc, sans parler davantage;
Et la danseuse vit, aux lueurs de l'orage,
Un soldat qui fuyait, avec son glaive en sang.

Ce que fit Melænis après cette aventure, 385
Je l'ignore, ô lecteur! Vint-elle au cabaret
Trouver Pantabolus et payer la blessure?
Dansa-t-on cette nuit aux bouges de Suburre?
J'ai cherché vainement; l'hôtelier, fort discret,
N'a pas, même à prix d'or, dévoilé le secret.

Commode, l'empereur, eut une fin tragique: 391
Trahi par ses amis, malgré son nom divin,
Hercule rendit l'âme, étranglé dans son bain.
Quant à Pantabolus, il partit pour l'Afrique,
Fut fait centurion, tomba d'un coup de pique,
Et regretta surtout les filles et le vin.

Aux festins du patron s'arrondissant la panse, 397
Stellio vécut vieux et devint gras à lard.
Le muletier prit femme, et se pendit plus tard.
Le bon Polydamas, le maître d'éloquence,

Comme il se promenait un jour sans méfiance,
Mourut d'un barbarisme entendu par hasard.

Bacca fut l'inventeur de la sauce troyenne, 403
Ou la poussa, du moins, à sa perfection.
Le bouffon se noya dans la marmite pleine,
Un soir qu'à la cuisine il volait un bouillon.
Marcia? – le bruit court qu'elle se fit chrétienne.
Marcius? – il creva d'une indigestion.

Georges Spitzmuller

MELÆNIS

Opéra en cinq actes
Tiré du roman de Louis Bouilhet

Distribution

Melænis	soprano
Marcia	mezzosoprano
Staphyla	contralto
Paulus	tenore
Mirax	basso
Marcius	baritono
Pantabolus	tenore
Bacca	baritono
Stellio	tenore
L'Empereur Commode	baritono
Le Héraut	baritono

Varolus (rôle muet), buveurs, échansons, marmitons, sénateurs, matrones, lutteurs, esclaves, foule

L'Action se passe à Rome
1er et 4e acte: Taverne de Staphyla - 2e et 5e acte: Chez Marcius - 3e acte: Le Colisée

---

nota: Il testo qui presente è stato ricavato non dal libretto originale, che risulta introvabile, ma dallo spartito musicale (canto e pianoforte) edito da Eschig, Paris 1915, n. 427, depositato presso la Biblioteca di Stato di Vienna col numero di catalogo oa 1897. La nostra ricostruzione ha comportato qualche intervento d'autorità sulla disposizione dei versi, sulla precisazione delle tipologie vocali e dei ruoli collettivi affidati alle masse corali e sul trattamento delle didascalie. Si ritiene in tal modo di aver favorito la leggibilità del testo, senza che la sostanza dell'opera ne venga compromessa [*Irene Comisso*].

ACTE I.

A ROME, SOUS L'EMPEREUR COMMODE, EN L'AN 190.

La taverne de Staphyla, la sorcière, dans le quartier de Suburre. Grande salle; des lampes de fer, suspendues au plafond par des chaînons de cuivre, pétillent; d'autres meurent. A droite, l'âtre éteint. A gauche, porte étroite et voûtée avec un escalier de trois marches. Au fond, au milieu, large porte sur laquelle est peint un ours brun coiffé d'un casque d'or. Fenêtres de chaque côté de cette porte. Çà et là, bancs, tables, escabeaux. Aux cloisons, pots d'argile accrochés.
Des soldats et des buveurs jouent aux dés. Dans un coin, un muletier dort sur sa table, assommé par l'ivresse.
Au lever du rideau, Staphyla, l'hôtesse, verse à boire à Marcius, l'édile, couché sur un triclinium. Melænis, assise à l'avant-scène, joue sur une lyre une mélodie, accompagnée par un jeune joueur de flûte couronné de rose. On l'écoute en silence.

SCÈNE I

MARCIUS — Par Hercule, c'est bien!
Cette musique là, ça vaut presque le vin.
LES BUVEURS — Jamais! Jamais!
Il n'est rien de meilleur sur terre!
MIRAX — Le Cirque passe avant!
PANTABOLUS — Non! rien ne vaut la guerre!
MELÆNIS — Fi! Pantabolus... Rien ne vaut l'amour.
STAPHYLA — L'amour fuit avec la jeunesse.
MARCIUS — Tandis qu'on boit très bien dans la vieillesse.
PANTABOLUS — La guerre existera toujours...
MIRAX — Les jeux aussi.
MELÆNIS — Surtout ceux de l'amour!
CHŒUR — Nous avons tous raison:
amour et poésie,
Gloire et libations,
c'est là, c'est là, c'est là toute la vie!

MARCIUS (*descendant de son triclinium*)
Nous oublions le principal.
(*avec gravité*) Toute chose frivole est d'un retour suivie:
L'amour de la douleur, la gloire de l'envie;
Et la faim, c'est fatal, accompagne la soif.
J'ai vidé mainte coupe,
A présent, il faut que je soupe!
Mon estomac est en danger.
Or ça! qu'on m'apporte à manger!
MIRAX (*appelant*) — A manger pour l'édile!
(*Il retourne à son triclinium.*)
PANTABOLUS — Et du vin de Sicile!
BUVEURS — – A manger pour l'édile!

– Et du vin de Sicile!
– Honneur à Marcius!
– Gloire à Marcius!

MIRAX (*s'approchant du muletier et le secouant. Le muletier reste sourd à cette objurgation.*)
L'ami, vas tu bouger?

[SCÈNE II]

(*Les échansons, jeunes garçons aux cheveux frisés, apportent à manger et à boire à Marcius.*)

1R GROUPE DES ÉCHANSONS
Voici, sur son long plat dressée,
La langue cuite au four d'un sanglier gaulois,
Un hachis de poisson et de viande pressée,
Des escargots d'Afrique avec des petits pois.

MARCIUS Allons! cela commence on ne peut mieux.
Disons un mot à ces mets savoureux!

2E GROUPE (*entrant*) Voici des figues de Carthage,
La grenade sanglante entr'ouverte à demi,
L'amande de Corinthe et les dattes du Tage,
La banane fondante et le raisin jauni.

MARCIUS Fort bien! très bien!
Dans quelques instants, il n'en restera plus rien.

LES ÉCHANSONS Enfin, voici dans cette amphore,
Du falerne au flot clair teint d'un ambre vermeil;
Et dans cette urne dort un vieux vin du Bosphore
Dont la mousse pétille aux reflets du soleil.
Gloire et bon appétit!
Près de toi Lucullus apparaît tout petit!

LES BUVEURS Quelle bombance et quel festin!
Marcius, je pense, en aura jusqu'au matin.
Quelle bombance et quel festin!
Gloire et bon appétit!
Près de toi Lucullus apparaît tout petit!

(*Le muletier choit par terre au milieu des pots cassés. Rires.*)

MIRAX La chute ridicule! Ah! qu'on nous débarrasse
D'un rustre qui ne sait pas tomber avec grâce!

(*On emporte le muletier.*)

Maintenant, Melænis...

PANTABOLUS (*faisant des grâces*)
O blanche fleur de lys!

MIRAX Chante-nous ce nouveau poème...

MARCIUS (*la bouche pleine*)
Tu sais bien, celui qui commence par: "Je t'aime"

MELÆNIS (*vivement*) Mais je n'aime personne!

PANTABOLUS (*riant*) Elle nous aime tous!

MELÆNIS Oh! les fats! croyez-vous

Qu'un cœur de femme aussi facilement se donne?
Autour de moi je sens maint désir s'allumer...
Si j'y cède parfois, je n'aime encore personne.

(*On frappe au dehors.*)

MIRAX — Qui frappe?
LA VOIX DE PAULUS — Ouvrez!
MIRAX — Ton nom?
LA VOIX DE PAULUS — Qu'importe?
MIRAX — Tout est plein
Comme le ventre rond d'un prêtre salien!
STAPHYLA (*avec joie*) (*à part*) — Ouvre-lui: c'est Paulus,
l'enfant cher à mon cœur.
MIRAX (*allant ouvrir*) — Les gens se presseront.
Entrez, seigneur.
PAULUS — Salut à tous!
CHŒUR — Salut à toi! Salut! Salut!
MIRAX — C'est Paulus le rhéteur.
MELÆNIS — Qu'il est beau! De tous ceux qui promènent dans Rome,
Du quartier de Suburre au mont Capitolin,
Le cothurne à la grecque ou la toge de lin,
Il est le roi par la grâce et la force...
Comme Son regard ardent
M'émeut et me prend!

(*Elle sort à gauche, sans quitter Paulus des yeux.*)

PAULUS (*à Staphyla*) — La mère, grand merci! j'ai cru, Pluton m'emporte!
Que j'allais rester à la porte.
STAPHYLA — Mais, mon grand enfant, tu sais bien
Que mon toit est toujours le tien.
Pourquoi ne viens-tu pas plus souvent à Suburre?
Je suis en mal de toi, tu sais, et je murmure
A chaque instant ton nom, Paulus, je t'aime tant!
Je t'aime comme si c'était mon enfant...
Je t'ai comblé de mes caresses,
Jeune aigle que je recueillis.
Mais maintenant tu me délaisses,
Tu ne connais plus le vieux nid...
J'ai veillé sur tes pas débiles,
Et par la grande ville,
Aujourd'hui tu voles sans moi...
Pourquoi m'abandonner, pourquoi?
PAULUS — Staphyla, tu fus bonne
Pour Paulus, il ne l'oubliera plus désormais.
STAPHYLA — Petit, je te pardonne...
Tu ne me feras plus de peine?
PAULUS — Non, non, jamais.
MARCIUS — Quel est donc ce jeune homme?
Il me plaît... Une amphore!

Qu'auprès de Marcius il vienne et se restaure!
Il me rendra raison.

PAULUS Volontiers, m'y voilà!

(*Il va s'asseoir à côté de Marcius. Staphyla le contemple longuement.*)

MARCIUS Jeune homme
Que Paulus on nomme,
Tu dois avoir bon estomac?

PAULUS Je mange et bois comme Numa.

MARCIUS Parfait! Alors, aujourd'hui je t'invite
A venir me rendre visite.
Tu ne t'ennuieras pas, jeune homme, par Bacchus!
On dîne bien chez Marcius.

PAULUS Chez Marcius l'édile, un autre charme brille:
La grâce et la beauté de Marcia, sa fille...

MARCIUS Pas tant d'émoi!
Ce charme-là n'est pas pour toi.

(*Il choque sa coupe contre celle de Paulus et boit avec lui.*)

SCÈNE III

(*Melænis reparaît avec une écharpe de danseuse.*)

PANTABOLUS Enfin, tu vas chanter, la belle?

MELÆNIS Et danser, oui, mais pas pour toi.

MIRAX C'est peut être pour moi...
Allons! que la mélodie ruisselle!

(*Melænis prend sa lyre et s'assied à l'avant-scène, prélude par quelques accords.*)

MELÆNIS J'aime... Mais ce n'est pas le chevalier romain,
Bien qu'il soit jeune et fier, et qu'il presse en chemin
Une cavale au frein sonore,
Qu'il ait sa place au Cirque près des sénateurs,
Que sa bague étincelle et qu'au jour des honneurs,
D'olivier son front se décore.
Ce n'est pas le consul au long manteau rayé,
Si beau qu'à son aspect, du peuple émerveillé
Tombe le murmure frivole,
Alors que, précédé du licteur éclatant,
Avec sa robe blanche il balaie en montant
Les blancs degrés du Capitoline.
Non, celui que j'aime a passé
Près de moi, m'apportant une joie infinie,
Mon âme rajeunie
Tremble comme la vierge auprès du fiancé...
Son regard me verse l'ivresse,
Sa voix m'est un ravissement...
Ce doit être charmant
De vivre prés de sa caresse...

O mon chant, aveu de mon cœur enfui,
Dis-lui que je l'aime, dis-lui que je l'aime,
Va! dis-le-lui!

CHŒUR — O Bacchus! que de poésie!
C'est du nectar, de l'ambroisie!

MARCIUS — Et toi, rhéteur, tu dois savoir
Par ta voix aussi bien qu'une femme émouvoir?

PAULUS — Oh! moi, tout ce que je veux,
C'est une maîtresse aimée,
C'est ma barbe parfumée,
Et des fleurs dans mes cheveux!

(*s'approchant de Melænis*)

La maîtresse que j'aimerais,
Elle a tes yeux, elle a tes lèvres,
Pleins de flamme et pleines des fièvres,
Ton corps souple aux frissons que je désirerais...
Elle a ta beauté violente,
Ta poitrine palpitante,
Et l'ivoire de ton front...
Elle a ta grâce et tes charmes,
Ta voix au trouble profond,
Qui va des rires aux larmes...
Elle a ton regard clair
Où le Désir qui passe,
Frôleur et plein d'audace,
Allume son éclair...
Elle est la maîtresse sublime
Dont le baiser vous porte aux cieux,
Jusqu'à la cîme
D'où l'on peut défier les dieux!
Elle est l'Amour! Elle est la Vie!
Elle est le Monde et la Beauté! Et moi, j'envie
Son étreinte et sa volupté!

MELÆNIS — Aimons! c'est l'extase suprême!
A quoi bon vivre si l'on n'aime?
Oui, je veux, jusqu'au seuil de la mort,
aimer aimer encor!

PAULUS — Oui, je veux, jusqu'au seuil de la mort,
aimer aimer encor!

CHŒUR — Ils chantent l'extase suprême!
Le plaisir d'être quand on aime,
L'amour prestigieux et fort.
L'amour, l'amour encor!

(*Ronflement de Marcius*)

MIRAX — Et Marcius s'endort!

PANTABOLUS — Il s'est endormi...
Ce n'est point la même chose.

MIRAX Il le faut emmener. Si quelque songe rose
Habite son cerveau vaincu par le sommeil,
Il finira chez lui ce mirage vermeil.
PANTABOLUS Holà! Staphyla!
LES BUVEURS L'hôtesse! la sorcière!
PANTABOLUS Fais avancer la litière.

(*Quatre esclaves noirs entrent.*)

MIRAX Avant que l'aurore n'ait lui,
Transportez l'édile chez lui.

(*Les esclaves emportent Marcius toujours endormi et ronflant. Plusieurs buveurs s'en vont.*)

PANTABOLUS Bonsoir, la compagnie!
CHŒUR Bonsoir, Bonsoir, Bonsoir!

(*Mirax s'avançant vers Paulus et Melænis.*)

SCÈNE IV

MIRAX Bonsoir, l'ami! Bonsoir, l'amie!
Si vous voulez voir un combat fameux,
Au Cirque, dans huit jours, venez tous deux.
J'espère m'y couvrir de gloire.
PANTABOLUS La belle histoire! Ces sortes de combats,
Cela ne compte pas! C'est mince à côté de la guerre!
PAULUS Mirax a cependant raison, légionnaire!
Moi, si je n'étais rhéteur je serais gladiateur.
MIRAX Être soldat aux camps ou lutteur dans l'arène,
C'est toujours un exploit de la bravoure humaine
(*à Paulus*) Ton sein est large et fort, ton regard plein de feu.
Au Cirque tu serais beau comme un jeune dieu.
Si jamais au Forum se tait ton éloquence,
Souviens-toi de Mirax et viens le retrouver.
Il saura te donner
Et secrets de victoire et leçons de vaillance.
PAULUS (*riant*) Bon! je vais y penser.

(*Mirax sort, suivi de Pantabolus et des autres buveurs. Paulus reste seul avec Melænis.*)

SCÈNE V

MELÆNIS Paulus peut-être mieux
Qu'un rhéteur, qu'un lutteur...
PAULUS Quoi donc?
MELÆNIS Un amoureux!
PAULUS Aimer? Mais qui?
MELÆNIS Celle qui t'aime: Melænis...
PAULUS Déjà! quelle imprudence extrême!
Je ne suis pas fortuné,

De famille point je n'ai
A quoi bon te le taire?
Sans parents...
Et pourtant, je vis aux rois pareil.
Le fleuve ne sait pas quelle source est sa mère.
L'aigle a perdu son nid quand il monte au soleil!

MELÆNIS (*délicatement*)
A toi, si tu voulais,
moi, je m'attacherais.

PAULUS A quoi bon, Melænis?
Vivons simplement l'heure.
Le plaisir de son aile nous effleure...
Ne cherchons pas plus loin.
Gôutons cette douceur qui passe;
Au bras qui nous enlace,

(*avec grande expression*)
Savourons un moment divin...
Et maintenant, crois-tu m'aimer encore?

MELÆNIS Je t'adore!
Ami, je danserai, si ma danse te plaît...
Que tes grands yeux sont doux!
Quand ta bouche chantait,
Je me sentais mourir...
Oh! mon âme est blessée
D'un amour inconnu qui ne s'éteindra pas.
Parle, veux-tu quelqu'un qui suive tous tes pas,
Qui le jour, qui la nuit, t'étreigne en sa pensée,
Une esclave fidèle, une femme insensée,
Qui donnerait son sang pour dormir dans tes bras?

PAULUS Charmeuse!

MELÆNIS Non: amoureuse!...

(*Elle se met à danser, prenant des poses provocantes et lascives, pendant que Paulus la regarde, extasié. Les lampes meurent peu à peu. A la fin, elle se trouve loin de lui. Il lui tend les bras. Elle s'y précipite et y tombe frissonnante, pâmée, pour recevoir le baiser de Paulus.*)

ACTE II.

Les jardins de Marcius, l'édile, à Tibur. Printemps naissant. Grands arbres festonnés de lierre. Dans le fond à droite, la villa toute blanche. A droite au 1er plan, berceau de verdure. Au fond, sièges et blancs de jonc.
Au lever du rideau, Bacca, le 1er cuisinier de l'édile, entre par la droite, suivi d'une armée de marmitons

[Scène I]

Bacca (*clamant*, *épanoui*)
Evohé! Evohé!
Marmitons Evohé! Evohé!
Bacca Je le crie en ton de bacchanale,
Je suis très satisfait de la fête buccale.
Tout alla pour le mieux.
Marmitons Sauf pour ceux
Qui servaient et trouvaient le service ennuyeux.
Bacca Ventre de mes aïeux!
Le festin fut parfait... et Marcius en veine
A repris par trois fois des filets de murène.
Marmitons Par trois fois!
Bacca Ce fut régal de roi.
Marmitons De roi? D'empereur pour le moins...
ou des deux à la fois!
Bacca Et Marcia, sa fille,
A redemandé du pâté d'anguille...
Stellio (*entrant*) Et que disait Paulus
Aux vins de Marcius?
Bacca Paulus? Oh! lui me rend hommage.
Notre nouveau client a le bon goût d'un sage.
Stellio Et c'est pourquoi peut-être il dévorait des yeux...
Bacca Mes brochets?
Stellio Marcia dont il est amoureux!
Chœur Amoureux, le rhéteur! amoureux, l'histrion!
amoureux de la fille du patron!
Bacca Mais il perdra son temps, je le crains; car le père
Entoure son foyer d'un culte très sévère.
Pour sa fille il exige un préfet, c'est formel.
Chœur Peste! un préfet! Pourquoi pas un censeur?
Un tribun? Un consul? Ou bien un sénateur?
Bacca C'est affaire à Paulus.
Qu'à son aise il s'expose
Aux fureurs du patron, je m'en lave les mains.
L'amour me paraît plat; je préfère autre chose
De plus substantiel...
Pourquoi rêver du ciel!
Quand la terre est tout près avec la table mise?

Aucun baiser ne vaut une cuisine exquise.
Evohé!

BACCA ET MARMITONS Evohé! Evohé!
Lucullus sera consul demain!

(*Sortie de Bacca et des marmitons.*)

SCÈNE II

MARCIUS (*rutilant*) Or ça, ce fut parfait! Mais ce deviendrait terne,
Si l'on ne caressait les coupes de Falerne.
Esclaves, arrivez! Versez! Versez!

(*Les convives prennent place sur les sièges, Marcius au centre. Une nuée d'esclaves noirs accourent avec des amphores et versent le vin à la ronde.*)

CONVIVES A l'édile! à la santé de l'édile! à l'édile! à l'édile! à l'édile!

MARCIUS Merci! Mais dédiez aux gens de corps fragile
Ces vivats ampoulés qui ne servent de rien.
Merci! Cela suffit! c'est bien!
(Il se lève et s'avance sur le devant de la scène.)
Bacca, mon cuisinier, est le premier dans Rome
Pour orner de ses dons les fêtes du dieu Come;
Mais moi je suis, de mon côté,
Le plus docte mangeur que la terre ait porté.
Si l'on ne mange pas, que faire dans la vie?
Boire! c'est la vertu du sage en action.
Moi, je fais tous les deux avec distinction.
Ennui, douleur, ainsi je vous défie.
Quand j'écoute aux festins la flûte au mol accord
Et qu'à l'urne je bois le vin moussant au bord.
Veuf, un bon estomac, une tête à l'épreuve,
Je suis un citoyen heureux.
Je ne connais rien qui m'émeuve.
Je jetterais ma bague dans le fleuve,
Qu'au ventre des poissons j'en retrouverais deux!

CONVIVES Deux bagues! deux bagues!
par Bacchus! Entendez-vous ceci?
Deux bagues! deux bagues!
L'audace à Marcius a toujours réussi!

(*Marcius boit, ainsi que ses invités, et rit en cadence en revenant s'asseoir au milieu d'eux. Tout le monde lui répond de même. On se groupe autour de lui. Scène animée.*)

SCÈNE III

(*Entrée de Paulus et de Marcia*)

PAULUS (*amenant Marcia sous le berceau de verdure*)
Tout aime, Marcia, tout aime dans le monde,
Et l'homme a su l'amour par l'exemple des dieux.

MARCIA Vous voulez donc que je vous gronde

De me parler toujours en amoureux?
PAULUS Mais si je vous aimais?
MARCIA Parole bientôt dite!
PAULUS Amie, elle est sincère.
MARCIA O passion subite!
Voici huit jours demain que vous me connaissez...
PAULUS Et que je vous admire! Ah! Marcia, je sais
Où va mon cœur!
MARCIA Le cœur! un petit mot perfide,
Qui, pareil à la chose, est presque toujours vide...
PAULUS Le mien est plein de vous, et d'espoir palpitant!
MARCIA (*rêveuse*, *à part*)
S'il disait vrai, pourtant...
MARCIUS (*brusquement*)
Eh bien! et les danseuses? Ce n'est pas pour demain!
PAULUS Oh! les fâcheux! oh! les fâcheuses!
STELLIO Melænis et ses amoureuses
Viendront au signal de ma main.
PAULUS Melænis! (*à part*) Elle ici?
MARCIA On la prétend très belle,

(*Stellio frappe dans les mains. Dans le fond, les convives se rangent à droite et à gauche de l'édile.*)

Cette danseuse de ruelle...

(*Ils remontent s'asseoir au fond.*)

CHŒUR Les voici!

SCÈNE IV - BALLET

N.° 1 ENTRÉE en forme de danse. En tête, joueurs de flûte et de lyre. Un premier groupe de danseuses entre avec des balancements rythmiques du corps et des bras tour à tour levés et abaissés. Elles tiennent à la main des fleurs. Leurs robes blanches, fendues jusqu'à la ceinture, laissent apparaître leurs jambes nues. Elles se divisent sur deux, puis sur un rang et passent tout près des convives de Marcius dont elles frôlent le visage avec leurs fleurs. Rires des convives qui les lutinent au passage. Ceux qui ont des compagnes de festin les pressent amoureusement. Le caractère voluptueux de la fête se dessine, se précise.

N.° 2 CORDACE

N.° 3 APPARITION DE MELÆNIS, qui entre par la gauche, montée sur un pavois capitonné de pourpre et porté par quatre esclaves nubiens. Elle est entourée d'une théorie de danseuses (2e groupe) vêtues de gazes transparentes et de résilles d'or, qui jettent sur elle des roses. Le 1er groupe forme la haie sur leur passage.

CHŒUR Fête! Fête! Vénus est ici descendue!
MARCIUS Ave! Je te salue! Ave! divine élue,

Belle comme Junon,
Frâiche comme le jour.

(*Les esclaves abaissent le pavois. Melænis descend lentement la scène d'un pas grave, en une pose hiératique.*)

CHŒUR C'est Vénus, c'est l'amour!
C'est Vénus, c'est l'amour!

(*Une 1ère danseuse se détache d'un groupe et commence une danse d'attitudes, noble et recueillie.*)

N.° 4 EMMÉLIE (danse d'attitude)

MELÆNIS L'amour! L'amour! Il m'a quittée...
Mon jour est sans clarté, ma nuit sans sommeil.
Ah! de lier mon cœur je m'étais trop hâtée.
Après le songe le réveil!
Le printemps fait monter la sève
Au cœur des fleurs.
Moi, j'ai vu se briser mon rêve
Mouillé de pleurs!
Je fais mes adieux au mystère
De douceur et de volupté,
Et mon inutile beauté
Devra se faner, solitaire.
Pourtant, les fleurs refleuriront;
D'autres sous le ciel aimeront...

CHŒUR Toujours les fleurs refleuriront.
Et dans le parfum des corolles,
Monteront les tendres paroles
Que les amants murmureront,
Pendant que, sur la rive où s'inclinent les saules,
Les brises du soir bleu doucement glisseront. Ah!

N.° 5 FINAL (Bacchique) Ensemble. Une figuration de belles filles aux tuniques très ouvertes et faisant sonner des crotales, vient se placer derrière les convives comme fond de décor. Pluie de pétales de roses.

CHŒUR Evohé! Bacché!
Pour Bacchus,
Pour Vénus,
Chantons le
Vin et la Beauté!
Evohé! Bacché!

SCÈNE V

(*Marcius et ses invités sont entraînés dans le tourbillon final. Sortie générale à gauche. Melænis, restée seule en scène, va suivre les danseuses à son tour, lorsqu'elle aperçoit Paulus rentrant à droite avec Marcia. Melænis observe, cachée derrière un massif. Paulus amène Marcia à l'avant-scène.*)

MELÆNIS Paulus!... c'est lui!
PAULUS Oui, vous m'avez compris...
La plainte de mon âme
A trouvé son écho dans votre cœur de femme...
Je vivais seul et sans amour;
Mais en ce jour,
Un souffle, ô Marcia, dissipe ma souffrance.
Au bonheur maintenant je crois!
Ce souffle vient de votre voix
Qui m'a murmuré l'espérance.
MARCIA L'espérance!
MELÆNIS L'espérance!
PAULUS Heureux l'homme ici-bas jeté
Qui sut gagner l'amour d'une divinité!
Il dépasse le sort d'une autre créature,
Quelque chose de grand se mêle à sa nature,
Et son bonheur est fait de majesté!
MARCIA Ami, je ne suis pas déesse
Et je n'habite point les cieux,
Je ne suis qu'une femme et j'en ai la faiblesse...
Un mot me fait pâlir, un seul regard me blesse,
Ami, quand il part de vos yeux!
PAULUS Marcia, je vous aime...
MELÆNIS Il me parlait ainsi...
Ce n'était qu'un blasphème!
MARCIA Vous m'aimez?
PAULUS Vous seule, Marcia!
MELÆNIS Je souffre! Mais l'amour trahi se vengera!

(*Elle sort brusquement à gauche avec un geste de malédiction passionnée.*)

SCÈNE VI

MARCIA Je ne sais si je dois vous écouter encore...
PAULUS Moi, je sais qu'en votre âme une fleur vient d'éclore
Et que, pour respirer son parfum chaste et doux,
On voudrait sur la pierre écraser ses genoux;
Et que pour l'emporter avec moi dans la vie...
Fraîche des pleurs de l'aube, et touchante, et ravie,
Comme mon bien, ma joie et mon bonheur sans fiel,
Je donnerais ma part de la terre et du ciel!
MARCIA Paulus!
PAULUS Ah! que de nuits, seul, sous la brume et l'ombre,
Blotti comme un coupable à l'angle du mur sombre,
J'ai voulu soulever, de mes regards jaloux,
Le pli des voiles blancs qui se fermaient sur vous!...
Et le matin, parfois, après la longue attente,
Je voyais, au lointain, mon idole vivante,
Secouant ses parfums comme un rosier fleuri,

Souriant... je croyais que vous m'aviez souri...
Alors je m'en allais, avec l'espoir suprême
De vous crier un jour: "Je suis à toi, je t'aime!"...

MARCIA Paulus, quand je vous vis pour la première fois,
C'était sur le Forum... Votre parole ardente
Remuait à longs flots la foule frémissante,
Et je frappais de mains au son de votre voix...
Mais maintenant, ce sont des paroles nouvelles,
Qui près de moi battent comme de ailes...
Songez, avant de discourir,
Qu'on peut s'y laisser prendre et qu'on en peut mourir!...

PAULUS Mourir! pensons plutôt à la douceur de vivre!
Penchons-nous vers la source où toute âme s'enivre!
Et pour nous conquérir cette ivresse au grand jour,
J'ai ce qu'il faut de force et ce qu'il faut d'amour!

MARCIA Ami, vous me troublez... Triste et joyeuse ensemble,
Sur un sol inconnu, je pose un pied qui tremble...
Et comme une étrangère au pays du bonheur,
J'hésite à m'avancer... J'ai peur!
Car vous ne savez pas...

PAULUS J'ignore toute chose
Quand l'aveu de ton cœur chante à lèvre rose,
Quand ta main dans ma main frémit d'un chaste émoi,
Quand ton regard limpide est descendu sur moi!

MARCIA Parlez... Divin moment!...
Dans vos bras balancée,
Je voudrais m'endormir, bercée
Par un rêve d'amour qui monte au firmament!

PAULUS Vierge, il est temps d'aimer
quand on est jeune et belle.
Ne sens-tu rien bondir dans ta poitrine en feu?
Ton cœur est-il rebelle?
Attends-tu pour faiblir qu'il te descende un Dieu?
Je t'aime! Je t'aime! Je t'aime!

MARCIA Paulus, ta voix m'émeut.
Ainsi qu'une rosée,
Mon âme se suspend, tremblante, à ton aveu.
De ton amour tu m'a grisée!
C'est toi dont j'attendais la venue, toi, mon Dieu!
Je t'aime! Je t'aime! Je t'aime!

(*A ce moment*, *Melænis entre*, *amenant Marcius par la main et lui montrant le couple tendrement enlacé*.)

SCÈNE VII

MARCIUS Par le Styx! Ô cieux furieux!
Traître! Pendard! Outrage indélébile!
Chez moi! Dans ma maison! La fille d'un édile!
Un rhéteur dans ses bras! Mânes de mes aïeux!

(*Les convives accourent par la gauche*.)

CONVIVES Eh! que se passe-t-il?
MARCIUS On m'insulte! on m'outrage! Oui, le crime est flagrant!
On boit mon vin de Créte, et pour dessert on prend
Ma fille!
Et l'on se rit du bonhomme, je gage!

(*Il gesticule et s'avance en menaçant vers Paulus que Stellio entraîne vers le fond à droite et fait disparaître*.)

(*Entrée des danseuses et des marmitons*.)

MARMITONS Rire! Il y a de quoi!
C'est drôle, ma foi!
Ah! la réjouissante histoire!

(*Marcia est emmenée*, *éplorée*, *par ses femmes accourues. Melænis demeure à l'écart*.)

C'est très amusant après boire!
Très amusant! très amusant!
Ah! La réjouissante histoire!
MARCIUS (*poursuivant Paulus de tous côtés*)
Au mur! Au mur! Courez au mur!
Il n'est pas loin encore.
Qu'on le prenne! Au voleur!
MARMITONS Au voleur!
MARMITONS Au gentil voleur d'amour!
MARMITONS (*avec une expression comique*)
Il a volé le cœur
De Marcia, la pauvre!
La pauvre! la pauvre!
Et s'en va sans retour...
MARCIUS Il n'est pas loin encore.
MARMITONS Au voleur! Au voleur!
MARCIUS Regardez donc: il court là-bas...
Tout près d'ici j'entends ses pas...
MARMITONS Au voleur! au voleur!
MARCIUS (*criant*) Mes esclaves!
MARMITONS Les esclaves!
MARCIUS Mes chiens!
MARMITONS Les chiens!
MARCIUS Des torches! Partez donc!

(*Les esclaves entrent avec des chiens en laisse*, *d'autres avec des torches*.)

ESCLAVES Voici!
MARCIUS Jusqu'à l'aurore
Donnez la chasse
À ce bandit,
À ce maudit!
CHŒUR Donnons la chasse
À ce bandit, donnons la chasse
À ce maudit!

MARCIUS Mais partez à la fin!
La rage me dévore!
Par Bacchus! Qu'attendons?
Seriez-vous pas des siens?

CHŒUR Place! Place! Donnons la chasse
À ce bandit, Place! (*Sortie tumultueuse.*)

SCÈNE VIII

MELÆNIS (*restée seule*)
Je laverai cette mortelle injure!
Paulus, tu peux aller, parjure,
En quête d'autres amours...
Je te suivrai partout, je atteindrai toujours!

ACTE III.

Le Colisée. – A droite, en cintre, la large et spacieuse tribune de l'Empereur Commode (elle est vide au lever du rideau). Aux plans suivants, continuant la ligne cintrée de la tribune impériale, la loge des patriciennes et des matrones. A gauche, dès le premier plan, en oblique, le portique monumental par où entrent les gladiateurs. Au-dessus de ce portique, la loge de l'affranchi Varolus, qui donne le spectacle et tient l'arène contre l'Empereur. Aux plans suivants, la loge des courtisans, en cintre. Entre cette loge et celle des patriciennes et des matrones, sur le podium, l'orchestre, où se placeront les sénateurs, les patriciens, les chevaliers et les tribuns militaires; le pavillon des vestales. Au-dessus, les gradins, où la foule s'agite tumultueusement en conspuant les lutteurs et pugilistes aux prises.

SCÈNE I

LA FOULE
Assez! assez! assez! assez!
Nous demandons la suite! la suite!
La patience a des limites!
De courses et de chasse on est rassasié!
Nous en avons assez! assez de luttes,
De jet de disque et de culbutes!
Assez de tout cela, merci!
Et vous, les lutteurs, hors d'ici!

(*Les lutteurs s'enfuient sous les huées. Les vestales entrent et prennent place sous leur pavillon.*)

Nous réclamons la pantomime.
Nous voulons rire avant le spectacle sublime
Du combat des gladiateurs!
Héraut, qu'attends-tu donc?

LE HÉRAUT
On attend l'Empereur!
Il viendra soutenir ses combattants lui-même,
Ceux qui portent pour emblème
Le vert, contre le blanc, couleur de Varolus.

LA FOULE (*debout*)
Gloire à l'Empereur Commodus!
Gloire! Gloire! Gloire!
Grâces à Varolus!

(*Tous se tournant vers Varolus, assis dans sa loge.*)

Oui, grâces à Varolus!
Grâces à Varolus!
Grâces à Varolus!
En attendant, parions!

(*Varolus salue la foule d'un air réjoui. – On l'acclame pendant qu'entrent dans l'arène les partis rivaux constitués par deux groupes ayant à l'épaule un emblème blanc ou vert.*)

CHŒUR (*Les paris s'engagent, mains levées, entre les hommes*)
Cinq nummes sur blanc!
Vingt sesterces sur vert!

Cinq! Cinq! Vingt! vert!
Cinq! blanc!
Sur les deux je parie!
Six deniers d'argent, six!
Sept! huit! neuf! dix!
Cent as sur Varolus!
Et deux cents sur César!

(*Entrent par le portique Paulus et Mirax, en gladiateurs, l'emblème vert sur l'épaule.*)

Qu'importe le vainqueur, pourvu qu'on rie!

PAULUS Vois! déjà les paris s'engagent au hasard.

LE HÉRAUT Attention! Pantomime!

LA FOULE Ah!

LE HÉRAUT Silène
Va jouer une scène
D'amour avec Vénus!

(*rire général*)

LA FOULE Ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha!
Le vieux faune! le satyre!
Silène! L'amour avec Vénus!
Ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha!
On pourra rire, par Bacchus!

(*regardant à gauche*) Voici déjà les nymphes!
Hé! silence, vous! on commence!

(*Les paris ont cessé. Entrent par le fond à gauche les musiciens précédant les mimes.*)

SCÈNE II – PANTOMIME

Entrée des Nymphes en jouant. – Elles précédent Vénus qui se retourne, provocante, invitant Silène à la suivre. Dans la main de la déesse sonne une coquille. Silène apparaît, vieux, gros, grotesque. Il court, étend ses bras, souffle, s'éponge le front, essaie d'atteindre Vénus. Chaque fois qu'il croit la saisir, elle lui échappe en se moquant de lui. Pendant ce temps les Nymphes entourent Silène, l'agaçant comme un essaim de guêpes bourdonnant autour d'un taureau. Elles le font trébucher; il tombe; elles le relèvent et lui bandent les yeux. Enfin, après quelques passes, comme à Colin-Maillard, elles poussent dans ses bras un esclave nègre qu'il étreint et embrasse ainsi qu'une proie d'amour. Rires. Silène arrache son bandeau et gesticule avec une fureur comique. Le nègre le charge sur son dos et l'emporte, suivi de Vénus et des Nymphes, au milieu des applaudissements de la foule trépidante sur les gradins. (Cette pantomime se jouera aux derniers plans, jusqu'à l'arrivée de Marcia. L'acte se poursuit à l'avant-scène).

MIRAX (*à Paulus*) Arrive, ô mon élève!
Ton aurore se lève,
Je te veux triomphant.

PAULUS Mais si je succombe?

MIRAX Glorieuse est la tombe!

Que la vie en un bond, tel un aigle puissant,
S'échappe d'une noble allure!
Celui-là sait mourir qui, pour sa sépulture,
Se fait un beau linceul de pourpre avec son sang.

CHŒUR Regardez donc Silène!
Ah! que c'est amusant!
Il court à perdre haleine...
Ha! ha! ha! ha! ha! ha!

MIRAX Connais-tu cette vie effrayante et sublime,
Ce triomphe d'un jour si lugubre et si beau?
Ces plaisirs suspendus sur le bord de l'abîme,
Ces voluptés râlant sur le bord d'un tombeau?
Sais-tu la frénésie et toutes les tendresses
Qu'à ceux qui vont périr la femme garde encor?
Sais-tu l'âpre bonheur d'abandonner au sort
Un front tout bourdonnant de royales ivresses,
Et de baiser ces mains aux lascives caresses
Dont le pouce charmant exigera ta mort?
Je te parle en père...
Viens avec moi, viens mourir à ton tour.
Foule aux pieds, ô mon fils, les choses de la terre,
Laissons faire aux destins, ils savent notre jour!

PAULUS J'en accepte l'augure!

CHŒUR Le nègre, maintenant!
Ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha!
Il l'embrasse, croyant
Tenir Vénus!

(*entre Stellio*)

PAULUS Salut!

STELLIO Quelle est cette aventure?
Paulus gladiateur?

PAULUS C'est pour mieux me cacher.
Marcius ne viendra point me chercher
Ici, dans cette foule.

CHŒUR Silène est furieux! Voyez quels yeux il roule!
Ha! ha! ha! ha! ha! ha!
Pauvre vieux!

STELLIO Et l'amour?

PAULUS Comme un coffre à la triple serrure,
Mon cœur est fermé.
J'ai sur le corps une solide armure
Et tout autour de l'âme un souvenir aimé.

STELLIO Marcia va venir…

PAULUS (*transporté*) Hier déjà, je l'ai vue…
Elle s'avançait, belle et pâle encor,
Dans longue avenue,
Sur des coussins soyeux mollement étendue…
Quatre esclaves portaient sa litière aux pieds d'or.

Des valets escortaient leur jeune souveraine.
Elle semblait rêver, et sur son front charmant,
Son bras gauche arrondi remontait doucement,
Tandis que l'autre main, de roses toute pleine,
Comme des papillons les effeuillait au vent.

(*Fin de la Pantomime - Sortie rapide*.)

CHŒUR Bien, les mimes! Bien, les mimes! Bien! Bien!
PAULUS Marcia! chère Marcia!
STELLIO La voici.
PAULUS Ah!

SCÈNE III

Entrée de Marcia. – Elle vient prendre place sous le pavillon des patriciennes, suivie de jeunes femmes et de matrones. Paulus la contemple longuement. Presque en même temps, Melænis, entourée de plusieurs amies, apparaît à la tribune des courtisanes.

FEMMES – Voyez donc Marcia!
– Voyez donc Melænis!
– La fille de l'édile!
– Et la fille des rues!
Quel feu dans ses yeux!
Elle est plus blanche qu'un lys…
Pour voir couler le sang,
toutes deux sont venues.
– Voyez, donc Marcia!
– Voyez donc Melænis!

(*Trompettes sur la scène*.)

FOULE C'est le signal! C'est le signal! C'est le signal!
Il nous faut la lutte sanglante!
Il nous faut la chair pantelante,
Cris de victoire et cris de mort!
Pouce bas, l'arène rougie,
Sous le fer chaud la chair qui crie,
Voilà ce qu'il nous faut encore!
Voilà ce qu'il nous faut encore!
Nous allons voir César et Varolus aux prises:
Le vert impérial et le blanc plébéien.
Et vous, femmes, de pourpre éprises,
Vous allez voir couler le sang humain!
Du sang, du sang,
Du sang humain!
Qu'on commence!
Gladiateurs, le peuple attend!

(*De nouveaux groupes entrent dans l'arène. Le tumulte s'apaise*.)

MIRAX (*à Paulus*) Le moment est venu.

De la foule s'élève
L'impatiente voix.
A moi de commencer.
Toi, sois mon digne élève,
Cher Paulus, et sache placer
Au premier rang, glorieux étendard,
Les couleurs de César!
Si le sort doit m'être contraire,
Peut-on le jamais deviner?
Adieu, Paulus, adieu, mon frère… adieu! adieu!
(*il l'embrasse*) Peut-être chez Pluton irai-je déjeuner…Adieu!

(*Il sort par le portique*.)

STELLIO (*à Paulus*, *lui montrant Marcia*)
N'est-ce pas qu'elle est belle?
PAULUS (*résolument*) Je veux vivre ou mourir pour elle!
LE HÉRAUT L'Empereur!

SCÈNE IV

(Des sénateurs, des patriciens, des chevaliers et des licteurs entrent, précédant l'Empereur. Commode paraît dans sa loge, tenant un riche caducée et vêtu de la pourpre impériale. La foule se lève d'un même mouvement et applaudit.)

CHŒUR Longue vie à César, au plus grand des Romains!
Cæsar imperator, premier des souverains!
COMMODE Au peuple, aux chevaliers, salut!
CHŒUR Du fer! du fer! du fer!
Mirax! Mirax! Mirax! Mirax! Mirax!

(*Entrée des gladiateurs par le portique*.)

GLADIATEURS (*face à la tribune impériale*)
Ave, Cæsar! Ave, Cæsar!
Ceux qui vont mourir te saluent!
LA FOULE Ave, Cæsar! Ave, Cæsar!

(*Mirax se place au milieu de l'arène et attaque un adversaire portant l'emblème blanc*.)

Ah! le duel s'engage!
Mirax a l'avantage, Mirax! Mirax!
LES BLANCS Non! l'autre a le dessus.
LES VERTS Frappe bien pour César!
LES BLANCS Hardi pour Varolus!
Hardi! hardi!
LES VERTS Courage!
LES BLANCS Attention!
LES VERTS Pare au dessus, regarde!
LES BLANCS A ton côté prends garde!
Il en tient!
LES VERTS Non! Non!

LES BLANCS Si! Si!
MIRAX Ah!

(*Mirax est tombé soudain. Son adversaire, triomphant, lui met le pied sur la gorge et interroge l'Empereur du regard.*)

TOUTE LA FOULE Mirax est pris! Mirax est pris!
PAULUS Pauvre ami!
TOUTE LA FOULE C'est la mort…
MIRAX Je veux me souvenir de tomber avec art…
Frappe, et salut à César!

(*Mirax est frappé à mort. Un homme vient le toucher avec un fer rougi. On traîne son corps hors l'arène.*)

PAULUS A mon tour!

(*Il abat sa visière et s'élance vers le vainqueur.*)

SCÈNE V

LES FEMMES Quel est cet inconnu? quel est cet inconnu?
Sa visière baissée
Semble éviter les regards curieux.
Il paraît beau, sa taille est élancée,
Son port est fier, audacieux…

(*Les deux adversaires commencent à combattre.*)

LES VERTS et LES BLANCS
Chaque coup sonne,
Comme en automne
La grêle sur les murs.
Et de leur glaive
La lueur brève
Semble un éclair au ciel d'orage obscur.
LES BLANCS Prends garde!
LES VERTS Attention!
LES BLANCS Il tombe!
LES VERTS Non, cette fois c'est l'autre qui succombe!
PAULUS (*frappant victorieusement son rival*)
Aux mânes de Mirax!

(*La foule applaudit. On emporte le vaincu.*)

Les Verts
Gagné! gagné!
LES BLANCS
Perdu! perdu!
Mauvais destin!
STELLIO (*faisant tinter de la monnaie dans la main*)
Cent sesterces de gain!
CHŒUR GÉNÉRAL Il est beau comme Ajax!

(*Commode se lève – Silence soudain.*)

COMMODE Viens de ton Empereur recevoir l'accolade.
Grâce à toi, je triomphe aujourd'hui.
Comme tu fus le mien, je serai ton appui.
Tu peux de mes faveurs essayer l'escalade.

(*Il descend dans l'arène*, *suivi de son escorte*.)

CHŒUR Son nom! son nom!
Oui, le nom du vainqueur!
LE HÉRAUT C'est Paulus le rhéteur!
CHŒUR Honneur à lui! Vivat!
Fêtons sa jeune gloire!
Applaudissons tous, citoyens!
Melænis
Paulus! Je n'y peu croire…
Il ne m'a pas regardée…
MARCIA Lui! Surprise! Paulus…
Ses yeux cherchent les miens... il me voit!
FOULE Paulus! Vive Paulus! Sa lame fuit guidée
Par les dieux, et sonna de sublimes chansons.
Applaudissons!
COMMODE Pour prix de ta victoire,
Je te nomme préfet aux gardes du prétoire.
Pour toi que puis-je encor?
Une médaille? un cachet? ou de l'or?
PAULUS Non, non… J'aime Marcia
des forces de mon âme.
COMMODE La fille de l'édile?
Elle sera ta femme.
Qu'on mande Marcius!

SCÈNE VI

(*Le cirque se vide peu à peu. Le groupe blanc se retire; le groupe vert derrière l'escorte impériale. Melænis et Marcia restent chacune dans leur loge*, *se cachant sous le réseau de leurs voiles. – Au fond*, *on voit accourir Marcius*, *essoufflé*, *rouge*, *s'essuyant la front*.)

STELLIO Le gros bonhomme accourt!
COMMODE Tu vas voir, ce sera très court.
MARCIUS (*se prosternant devant l'Empereur*)
A tes ordres, César!
COMMODE J'ai cherché pour ta fille
Un mari qui pût faire honneur à ta famille,
Qui fût digne de toi comme de tes aïeux.
MARCIUS (*avec un élan de joye comique*)
Grand dieux!

(*Paulus se rapproche de la tribune de Marcia. Melænis*, *toujours cachée*, *les observes*.)

COMMODE Sais-tu quel gendre on te destine?
MARCIUS Un chevalier?

COMMODE Non pas.
MARCIUS Un consul, j'imagine?
Un sénateur à l'antique origine?
COMMODE Plus haut!
MARCIUS Un empereur?
COMMODE Plus haut encor!
MARCIUS Un Dieu!
COMMODE Non: un gladiateur!..
CHŒUR Un gladiateur!
COMMODE C'est Paulus!
MELÆNIS Paulus!
MARCIA Paulus!
CHŒUR c'est Paulus!
Comme gendre un gladiateur!
Ah! quel honneur! quel grand honneur!
MARCIUS (*se révoltant*) Jamais! Jamais!
COMMODE (*avec autorité*, *montrant son glaive*)
La fête nuptiale
Se fera dès demain.
CHŒUR Demain! demain! demain!

(*Marcius*, *vaincu*, *s'incline*.)

STELLIO Il comprend la morale…
Marcia, Melænis, Chœur
Demain!

(*L'Empereur sort avec son escorte et Marcius ahuri*, *tête basse*, *emmené par Stellio. Marcia se lève pour se retirer*, *suivie d'un long regard de Paulus*, *auquel ella sourit. Melænis descend sur la scène et s'approche de Paulus*, *resté dans l'arène*.)

SCÈNE VII

MELÆNIS Tu ne m'attendais pas…
Ah! j'ai vu ma rivale.
PAULUS Melænis!
MELÆNIS Oui, je sais, oui, je connais son nom.
Elle est jeune, elle est fière et de noble maison.
Comme un lion qu'on déchaîne,
J'ai senti dans mon sein rugir toute ma haine,
Car tu l'aimes, Paulus et j'en perds la raison!
PAULUS Oui, je l'aime, oui, je l'aime! et malheur à qui la touche!
MELÆNIS Oh! laisse ton poignard!
Le lit des morts est moins froid que ma couche.
Que veut ton fer?
Il arrive trop tard!
Écoute-moi plutôt…
Je n'ai plus de colère,
Je suis douce à présent, et suppliante, vois!
Tu ne le savais pas, car par pitié pour moi,

Tu m'aimerais un peu…
Qu'ai-je encor sur la terre,
Si tu me prends l'amour ?
Dans mon cœur solitaire,
Le souvenir, c'est toi! l'espérance, c'est toi!..
Oui, laisse-moi t'aimer, tu m'aimeras peut-être…

PAULUS Quitte-moi, Melænis. J'obéis au destin.
Sans contrainte et sans peur mon amour va paraître.

MELÆNIS Tu me repousses donc?

PAULUS Je l'épouse demain.

MELÆNIS Je le défends, Paulus, et m'attache à tes bras!
Que me fait Marcia? Je ne la connais pas.
Oh! si tu l'épousais, la chose affreuse!
Tu saurais ce que vaut la femme furieuse!
Et la torche d'hymen, la torche aux reflets d'or,
Pourrait prêter sa flamme à ton bûcher de mort!

PAULUS (*à part*) Elle est plus folle qu'amoureuse…
Adieu!

MELÆNIS Non! au revoir!
car je te reverrai.
Et ce jour-là, Paulus…

PAULUS Eh bien?

MELÆNIS Je te tuerai!

ACTE IV.

La taverne de Staphyla. – Décor du 1er acte. – Des buveurs sont assis: esclaves, soldats, gladiateurs. Échansons.
Au 1er plan, une vasque de cuivre sur un trépied. Flambeaux allumés. Pantabolus, seul à une table, boit à l'avant-scène. D'autres groupes de gladiateurs et de soldats entrent; ils causent avec animation et vont prendre place ça et là. Les échansons viennent les servir. Bientôt entre Melænis.

SCÈNE I

GLADIATEURS – Ce fut un beau combat!
– Une belle journée!
– Paulus s'est révélé gladiateur puissant.
– Ce Paulus, un héros!
MELÆNIS Toujours lui!...

(*Elle parcourt les groupes du regard.*)

GLADIATEURS Son épée
Est digne de Mirax dont il vengea le sang!
César se réjouit.
Et la plèbe est heureuse!
Pour fêter du vainqueur
l'adresse valeureuse,
Échansons, versez!
MELÆNIS (*à elle-même*) Moi, je veux verser la mort! la mort…
il me faudrait un bon bras, un bras fort,
Qui surtout point ne tremble.
Tous ces hommes ensemble
Ne sauraient… Ah! Pantabolus ici!
Le sort en est jeté… Ce sera lui!

(*Elle passe, provocante.*)

PANTABOLUS Par la cuisse d'Hercule! Elle est charmante et belle!
Vénus n'est jamais loin quand on parle de Mars.
Elle aime les grands coups et le sang qui ruisselle,
Les boucliers luisants, les casques et les chars.

(*Il se lève et saisit Melænis.*)

A moi!
CHOŒUR Non, non à nous!
PANTABOLUS Hein! Qu'osez-vous prétendre?
CHŒUR Nous voulons la belle au cœur tendre!
Nous la voulons aussi!
PANTABOLUS Prenez-la! Venez-y!

(*Quelques-uns attaquent Pantabolus, le poigne levé. Il les repousse violemment.*)

Au large! et vivement qu'on passe!

(*Il revient s'asseoir à l'avant-scène, entraînant Melænis. Les autres retournent à leurs places.*)

MELÆNIS Voilà ce que je veux: l'audace!
Moi, j'aime les vaillants!
Ton sein large est taillé pour porter la cuirasse,
Et ton bras vigoureux combattrait des géants!
PANTABOLUS Peuh! Cette valetaille
N'est pas faite à ma taille!
MELÆNIS Bois… Envers toi, pour m'acquitter,
Je veux chanter.
Je porte une image belle
Dans mon cœur, la nuit, le jour…
Une lampe est devant elle,
La lampe de mon amour.
Et dans le vieux temple austère
Que desservent mes douleurs,
Tous mes rêves sont à terre,
Effeuillés comme des fleurs.
La Détresse en toge noire
Tient goutte à goutte amassés,
Dans une coupe d'ivoire,
Tous les pleurs que j'ai versés.
La seule flamme qui fume
A l'autel silencieux,
C'est mon âme qui s'allume
Sous les rayons de tes yeux…
Ah! redoute ma colère,
Toi que Dieu fit pour charmer.
Va, c'est un crime de plaire
Quand on ne veut pas aimer!
PANTABOLUS C'est beau, mais un peu triste,
Cette musique-là…
Ce genre point n'existe
Ici, chez Staphyla!
MELÆNIS Je comprends: tu voudrais un hymne de batailles,
La chanson de l'acier, les panaches mouvants,
La marche en plein soleil, l'assaut sous les murailles,
La tente qu'on déploie et qui frissonne au vent!
PANTABOLUS Oui! tu dis vrai: Vivent les guerres!
Rien ne vaut la strideur des flèches meurtrières.
Je l'entendis au temps des Sarmates lointains.
C'était plaisir alors! Des légions entières
Franchissaient le Danube au pays des Germains!
MELÆNIS Bois!
PANTABOLUS La coupe est petite, il faudrait une vasque!
Enfant curieux,
Mire tes yeux
Dedans le cuivre de mon casque.
Tu t'y verras, par Jupiter!
MELÆNIS (*sortant le glaive et s'y mirant*)
Ou dans le fer

De ton épée,
Bonne et trempée!

PANTABOLUS Viens!

MELÆNIS Non!

PANTABOLUS Rebelle! Tes efforts sont superflus…
Non! je ne vivrais plus
Sans ta danse et ton rire et tes chansons sans nombre…
Parle! un seul mot d'amour…
Embrassons nous dans l'ombre…
(*à mi-voix*) Ma bourse est bien garnie et pourrait sonner haut…

MELÆNIS Soldat, garde ton or: c'est du fer qu'il me faut!
(*s'asseyant sur ses genoux*)
Tu m'aimes, n'est pas?
Eh bien, il est au monde
Un homme que je hais d'une haine profonde.
Celui-là voit le jour!

PANTABOLUS Comment l'appelle-t-on?

MELÆNIS Il n'eut pour moi ni pitié, ni pardon!
Et je l'aimais…
Que le ciel me confonde! je crois l'aimer encor…

PANTABOLUS Son nom? Son nom?

MELÆNIS Cet homme, écoute bien, de mon amour se joue.
Il en fait un haillon qu'il traîne dans la boue!
J'ai prié, j'ai pleuré… j'ai rampé!
Il a ri, par une autre occupé!
Il me le faut demain, mort… Veux-tu?
Je l'avoue, je t'aime!
Prends ta lame et qu'il soit bien frappé!

PANTABOLUS Son nom, enfin?

MELÆNIS C'est Paulus qu'on appelle.

PANTABOLUS (*hésitant soudain*)
Paulus?

MELÆNIS Oui, le préfet du prétoire, celui
Que l'Empereur estime et qui règne après lui

PANTABOLUS Mais…

MELÆNIS Ton âme chancelle!
Je vois bien que sur toi je me trompe aujourd'hui!
(*Elle se lève. Il veut la retenir.*)
Laisse moi! Cette haine
Doit sortir de mon cœur pour que l'amour y vienne.
Il me faut son trépas.
Tu sais tout: lui vivant, je ne te connais pas!
(*Elle s'approche de lui amoureusement.*)
Mais si l'on te disait qu'en baisers de ma bouche
Je paierai sa blessure et tous ses cris d'effroi!
Mais si je te disais, pour que cela te touche,
Que cet homme, après tout, est mon maître et mon roi!

Qu'il veille, gardien sombre, au chevet de ma couche,
Qu'il faut marcher sur lui pour arriver à moi!...
Que, lui mort, nous pourrons nous aimer sans partage!
Qu'il est de douces nuits et des jours sans nuage!
Qu'il serait dur, vraiment, qu'un autre nous gênât,
Et que l'amour vaut bien qu'on ose l'attentat!...

PANTABOLUS (*se levant*)
Va! Va! J'accepte le message.

MELÆNIS Demain?

PANTABOLUS Demain, foi de soldat!

(*Elle l'accompagne à la porte du fond.*)

MELÆNIS J'ai ta parole.

PANTABOLUS (*solennement*)
Au Capitole Paulus ne montera plus, c'est juré!

MELÆNIS Ici tu reviendras…
Alors je t'aimerai!
Oui… je t'aimerai.

(*Pantabolus sort. Melænis revient au milieu de la scène.*)

SCÈNE II

MELÆNIS Mais… si sa main tremblait?
Oui, qui m'assure
Que le fer jusqu'au fond fouillera la blessure, et que Paulus au cœur sera frappé demain?

(*Entre Staphyla par la gauche.*)

Ah! Viens m'aider, Staphyla! Le sort sera certain.

STAPHYLA Que veux-tu? Je croyais trouver la salle vide,
Et je t'y vois encore, ô danseuse intrépide.

MELÆNIS C'est l'amour outragé… c'est la vengeance aussi!

(*Elle court au devant de Staphyla et la prend par la main.*)

STAPHYLA Qu'ils restent tous les deux: on les connaît ici.

MELÆNIS Ecoute moi, Staphyla, je t'implore!
J'aimais… j'aime peut-être encore.
Un homme qui me trahit!
Il épouse demain la fille
D'un édile…
Vers ma douleur baisse les yeux.
Toi qui sais tout sur terre
Et dont l'art souverain marche au niveau des Dieux,
Venge-moi! Venge-moi!...
Tiens! pour aider ta prière,
Voici l'or semé dans la poussière!

(*Elle jette à terre des pièces qui tintent sur le sol.*)

Commençons. L'heure échappe et le temps est compté.

STAPHYLA Quel est son nom, d'abord? son âge? sa famille?

MELÆNIS Son nom? Je l'ai trop répété!
Son âge? Il va mourir! Sa famille?
Qu'importe! Qu'il soit esclave ou roi,
Ma haine est assez forte
Pour briser, en tombant, sa couronne ou ses fers!
STAPHYLA Tu veux l'envoyer aux enfers?
MELÆNIS Oui! car il me raillait de son cruel sourire…
Pas de grâce pour lui!
C'est l'heure qu'il expire!

(*Staphyla s'approche de la vasque sous laquelle elle allume le feu. Les flammes jaillissent. Staphyla fait des gestes d'incantation.*)

STAPHYLA Sur le mont Esquilin,
La lune aux pieds d'argent glisse dans les bruyères,
Et les morts inquiets, sur leurs couches de pierres,
Se dressent, écoutant un murmure lointain…

(*Les flambeaux s'éteignent.*)

Qu'ils entendent tomber, dans cette vasque pleine,
Des cailloux qu'en son choc la foudre a calcinés,

(*Une flamme rouge sort de la vasque.*)

Et de longs clous ravis aux croix des condamnés,
La nuit, lorsque le vent, qui pleure dans la plaine,
Fait craquer du gibet les grands bras décharnés!...

(*Flamme verte. Staphyla trace dans l'air d'étrangers figures avec un bâton blanc.*)

C'est l'amour qui se venge! Le feu flambe au foyer!
L'air siffle autour de moi!
A la lèvre du vase écume le mélange.
O cieux, lancez l'éclair! Ô terre, entr'ouvre-toi!

(*De nouvelles flammes jaillissent. Grondement de tonnerre.*)

Qu'il tombe avant le jour! Que dans les nuits glacées,
Il ait pour tout linceul, tel un sombre inconnu,
La plaine solitaire aux herbes hérissées,
L'aile du vautour fauve et l'ombre du ciel nu!
MELÆNIS C'est l'amour, qui se vengé
De celui qui me leurra!
STAPHYLA Demain il périra!
MELÆNIS Oh! le plaisir étrange! Paulus,
STAPHYLA (*bouleversée*)
Paulus?
MELÆNIS à toi la mort!
STAPHYLA Paulus!
Répète encor... Malheureuse!
Quel nom s'échappa de ta bouche? Paulus!
Est-ce donc lui que ta haine farouche
Poursuit jusqu'au tombeau que tu creuses pour lui,
Et que mon cri de mort a frappé dans la nuit?
MELÆNIS C'est lui-même.

STAPHYLA Blasphème! Melænis… Melænis…
Paulus est mon fils!
MELÆNIS Toi, sa mère, Staphyle?
STAPHYLA Ecoute, par les Dieux!
Pour qu'il ne rougît point d'apprendre sa naissance,
Vingt ans j'ai gardé le silence.
J'ai fait taire mon cœur, j'ai fait taire mes yeux!
Son regard, sa parole,
Quand il venait me voir, poussé par quelque ennui,
Me faisaient du bonheur tout un grand jour... Pour lui,
Mes larmes ont lavé ma jeunesse frivole.
Oh! qu'il ne meure pas! Moi, je m'immolerai…
MELÆNIS Son trépas est juré!

(*Staphyla tombe accablée.*)

LA VOIX DE PANTABOLUS (*au dehors*)
J'aime mon glaive! Il est, sans trêve,
Lance, flèche ou couteau! Impatiente,
Sa lame ardente
Saute dans le fourreau!
STAPHYLA Ah! Cette voix me glace d'épouvante!
C'est la Mort qui chante.
MELÆNIS La Mort! qui court vers lui
Dans la nuit!

(*Staphyla s'élance vers la porte. Melænis la devance et, étendant ses bras en croix, l'empêche de passer.*)

STAPHYLA (*tombant à genoux*)
Pitié! grâce! pitié! grâce!
MELÆNIS C'est la Mort qui passe.
STAPHYLA (*suppliante*) Épargne mon enfant!
MELÆNIS Si tu veux le soustraire au trépas qui l'attend,
Empêche l'union maudite!
Hâte-toi, car
L'heure se précipite,
Et bientôt il serait trop tard!

(*Le jour paraît*)

Déjà se lève l'aurore.
Rends-moi l'amant que j'adore,
Je garderai sa vie en gardant son amour.
STAPHYLA Ah! Pour sauver mon fils, je ferai tout au monde.
Je ruinerai sa félicité profonde,
Mais que du moins il conserve le jour!
LA VOIX DE PANTABOLUS (*au loin*)
J'aime mon glaive!
Il est, sans trêve,
Lance, flèche ou couteau!
STAPHYLA Tu retiendras son bras?

MELÆNIS Rends-moi Paulus ce soir.
Le Destin n'attend pas!

LA VOIX DE PANTABOLUS
Impatiente,
Sa lame ardente
Saute dans le fourreau!

ACTE V.

Décor du 2e Acte. Les jardins de Marcius, maintenant fleuris. Au lever du rideau, une théorie de jeunes filles entre, par le droite, escortant Marcia parée de la robe nuptiale, les cheveux couronnés de verveine. Derrière suivent quelques matrones et des esclaves.

SCÈNE I - EPITHALAME

CHŒUR DE JEUNES FILLES

La villa de Tibur a pris un air de fête,
Les murs de marbre blanc semblent frémir d'amour.
Au ciel son charme se reflète,
Et l'ambre et les parfums voltigent à l'entour.
Marcia n'ira plus dans les campagnes blondes,
Jouer avec ses sœurs aux rayons du soleil,
Car les temps sont passés des courses vagabondes,
Des plaisirs enfantins! Demain, à son réveil,
Elle sera l'épouse aux angoisses profondes,
Par qui vit la famille et le foyer vermeil.
Elle sera mêlée aux mères sérieuses,
Chaste, grave, et parfois guidant avec fierté
Un beau groupe d'enfants qui saute à son côté,
Tandis que, contemplant leurs têtes gracieuses,
Le père à ses cils noirs sent des larmes joyeuses
Glisser comme la pluie après un jour d'été.
O printemps, en bonheur fertile!
Qui dira la paix tranquille
Et chantera dans des vers assez doux
La maison souriante et les baisers d'époux!

MARCIA

Allez! Allez! Revenez tout à l'heure,
Chanter cet air qui rit et pleure
A la fois
Par vos voix!...

(*Les jeunes filles sortent. Marcia va sous le berceau de verdure avec ses esclaves qui attachent sa ceinture, et les matrones qui l'ornent du voile de safran.*)

SCÈNE II

(*Bacca entre en coup de vent*)

BACCA (*clamant*)

Les turbots! Les turbots!
Heu! Je n'ai pas de turbots!
C'est une raillerie!
Comment l'exprimer par des mots?
Pas de turbots le jour qu'on se marie!
Le vaisseau de préteur en détresse est resté…
S'il arrivent trop tard,
C'est une indignité! oui, une indignité!

STELLIO (*accourant*) Les turbots! Les turbots! Ils franchissent la porte.
Je les ai vus moi-même; ils sont dodus et ronds.
Mais le préteur est mort en voyage…
BACCA Qu'importe,
Si les turbots sont bons!

(*Un défilé de cuisiniers paraît, portant cérémonieusement les énormes poissons, devant lesquels Bacca s'incline au passage avec vénération. Sortie de Bacca et de Stellio derrière les cuisiniers.*)

SCÈNE III

(*Dans le lointain, on entend le chœur nuptial des jeunes filles. La nuit tombe lentement. A travers les arbres les torches pétillent. Les esclaves et les matrones se retirent. Marcia reste seule.*)

CHŒUR O printemps, en bonheur fertile!
Qui dira la paix tranquille
Et chantera dans des vers assez doux
La maison souriante et les baisers d'époux!

(*sortant du berceau de verdure*)

MARCIA Le cortège d'hymen joyeusement chemine,
De fleurs et de lumière et de chants animé…
Voici venir le bien-aimé!…

(*Paulus entre, vêtu du manteau de pourpre tyrienne, les mains tendues vers Marcia.*)

PAULUS Marcia! C'est l'heure divine!...
Dis, crois tu, maintenant, à l'amour éternel ?
Il plane, inaltéré, sur cette nuit profonde.
Aimons-nous dans l'oubli de toute chose au monde,
Les cœurs unis et l'âme au ciel!
MARCIA Je me sens près de pleurer…
Ah! dans tes grands yeux fiers laisse-moi m'enivrer!
Comme cela… toujours…
Ne réponds pas… Je t'aime!
Je puis te l'avouer; l'ayant dit à Dieu même…
Je t'aime!

(*Le Chœur se rapproche ainsi que les lumières. Pendant que les fiancés écoutent, Staphyla entre par la droite, suivie de Melænis voilée, en habits de deuil.*)

CHŒUR O printemps, en bonheur fertile!
Qui dira la paix tranquille
Et chantera dans des vers assez doux
La maison souriante et les baisers d'époux!

Scène IV

STAPHYLA Eteignez ces flambeaux! Cessez vos chants joyeux!
PAULUS Staphyla! Staphyla! Que fait-elle en ces lieux?
MARCIA Cette femme m'effraie!
Et cette autre au visage
Caché… J'ai peur!...
Est-ce un présage?
PAULUS Rassure-toi…
STAPHYLA Qu'elle tremble plutôt!
PAULUS Mais enfin, que veux-tu?
STAPHYLA Lui parler clair et haut!
Lui dire que celui quelle croit digne d'elle
Ne saurait être hélas! l'amant qu'elle rêva!
Qu'elle a, comme rivale, une femme aussi belle!
Qu'en lui disant l'aimer, sans honte il la trompa!
Qu'il est, de par Suburre, une autre qu'il adore!
Et s'il veut alléguer qu'hier il la quitta,
Je répondrai que, malgré tout, il l'aime encore,
Qu'il la redoute autant, et qu'enfin, la voilà!

(*Melænis s'avance et se découvre.*)

PAULUS Melænis!... Mensonge!...
MELÆNIS Ose donc le prouver!

(*geste menaçant de Paulus*)

STAPHYLA (*à Paulus*) Ah! ne me maudis point… je viens pour te sauver!
MARCIA Ne me réveillez pas, ô Dieux, si c'est un songe!
Qu'une minute encor cette erreur se prolonge,
Et que je passe ainsi, doucement, sans souffrir,
De l'espoir d'être aimée au bonheur de mourir!...
Paulus, oh! dites-le: cette femme a menti?
MELÆNIS Cette femme a dit vrai!
PAULUS Que le sort soit maudit!
MELÆNIS C'est moi, la courtisane impure!
Mais malgré ma souillure
Et malgré mon passé,
Tu fus bien mon amant,
Paulus, beau fiancé!
Et maintenant, brûlant encor de mes étreintes,
D'un reste de tendresse et de tes ardeurs feintes
Tu fais l'aumône ici…
Qui donc t'en défia?
MARCIA Paulus! ah! répondez!
PAULUS Marcia!... Marcia!...
MELÆNIS Comme la tombe aux morts, je te serai fidèle.
Je ne te cherchais pas, quand tu vins, curieux,
Me trouver à Suburre, au fond de la ruelle
Où je dansais le soir, des fleurs dans mes cheveux.

MARCIA A ce point être infâme!
PAULUS Vous seule, je le jure, avez conquis mon âme!
MARCIA (*douloureusement*)
Quand vers moi vous l'avez porté,
Votre cœur était plein d'une autre.
Le mien s'appuyait sur le vôtre,
Confiant, pour l'éternité!
Et l'on vient m'arracher, le jour de l'hyménée,
Cette moisson d'amour que vous aviez semée…
Ah! ma part de bonheur, je l'ai prise ici-bas…
Quelque chose est parti qu'on ne rappelle pas!
(*avec un sanglot*) Adieu! adieu!
PAULUS Reste! je t'en supplie!
Ne m'abandonne pas…
MARCIA Les mots sont superflus.
La fiancée est morte… et ne reviendra plus.
STAPHYLA (*regardant Paulus*)
Au cœur je l'ai frappé, mais je sauve sa vie!
PAULUS (*suivant Marcia*) Ecoutez, par pitié!
MARCIA Hélas! Un cœur comme le mien ne recommence pas!...

(*Elle s'éloigne lentement en chancelant, suivie de Staphyla. Paulus s'arrête, les bras tendus, sans prendre garde à Melænis qui s'est écartée un peu.*)

SCÈNE V

PAULUS Illusion chérie! Tu pars, et cela me fait mal!
J'irai tout seul dans la chambre fleurie,
M'étendre en sanglotant sur le lit nuptial!
Marcia! Marcia!... Devant les cinq flambeaux,
Je ne déferai pas ta ceinture,
Et la verveine de ta chevelure
Est pareille à ces fleurs que l'on jette aux tombeaux…
O détresse! ô misère!
MELÆNIS (*s'approchant et lui touchant l'épaule.*)
Paulus! quelqu'un te reste encor!

(*Paulus fait un pas en arrière.*)

PAULUS Toi! mon mauvais génie envoyé sur la terre!
Parle! Que te faut-il à cette heure dernière?
Je suis tombé si bas que je me ris du sort!
MELÆNIS Paulus! je t'aime avec démence!
Paulus! je t'aime avec fureur!
Ma haine et ma vengeance,
N'as-tu donc pas compris que c'était de l'amour?
Tu connais maintenant cette longue torture
Qui fait le jour sans joie et la nuit sans sommeil…
Oui, tu peux mesurer mon mal à ta blessure
Et dire ce qu'on souffre au moment du réveil!

PAULUS Melænis… Melænis…
Viens tu donc du Styx ou bien des cieux?
Où prends-tu cette voix qui charme et cette flamme
Qui dans tes longs regards brille comme une lame?
Quel effrayant destin nous enchaîne tous deux?

(*Nuit – Eclairs – Tonnerre*)

Ah! va-t-en! Je te hais d'avoir pris mon bonheur!
MELÆNIS Ton bonheur est là… dans mes bras!
PAULUS Tu me fais peur!
MELÆNIS Aimons-nous! aimons-nous! Cela seul est réel!
Viens cacher nos baisers dans la nuit orageuse!
Notre torche d'hymen, c'est la tempête au ciel.
Nous fuirons, nous aurons quelque retraite ombreuse
Pour y faire à nos cœurs un exil éternel!
PAULUS Laisse-moi!
MELÆNIS Viens! Partons! pour nos désirs immenses,
La vie est trop courte et le monde trop étroit!
C'est un souffle fatal qui me pousse vers toi!
Nos bonheurs seront faits de pleurs et de vengeances,
Et cet amour terrible aura des violences
Faites de volupté, de délire et d'effroi!

(*Elle l'enlace. Il laisse tomber sa tête sans volonté. Eclairs, tonnerre.*)
(*Pantabolus paraît derrière eux, surgissant d'un massif. Il tire son glaive et, s'approchant rapidement, frappe Paulus et s'enfuit.*)

PAULUS À moi!

(*Il chancelle et s'affaisse. L'orage cesse tout à coup. Melænis se retourne et aperçoit le soldat.*)

MELÆNIS Pantabolus! Le pacte chez Staphyle!
PAULUS Ah! (*Il expire.*)
MELÆNIS (*tombant près de lui et s'arrachant les cheveux*)
Mort!
CHŒUR: JEUNES FILLES (*de très loin*)
O printemps, en bonheur fertile!
Qui dira la paix tranquille
Et chantera dans des vers assez doux
La maison souriante et les baisers d'époux!

Rideau lent

RICCARDO ZANDONAI: *MELENIS*. RASSEGNA DELLA STAMPA D'EPOCA

a cura di Diego Cescotti

LE RAPPRESENTAZIONI DI *MELENIS*

	MILANO - Teatro Dal Verme 13.11.1912 Repliche: 16.11, 17.11, 19.11, 24.11	ROMA - Teatro Costanzi 22.3.1913 Repliche: 25.3, 27.3
Melenis	Claudia Muzio	Lina Pasini-Vitale
Marzio	Giovanni Martinelli	Edoardo Di Giovanni
Stafila	Andreina Beinat	Elvira Casazza
Commodo	Vincenzo Bettoni	Giulio Cirino
Cleandro	Romeo Boscacci	Gualtiero Favi
Marcello	?	Giorgio Schottler
Lidia	Zaccaria	Margherita Belletti
Mirra	Paggi	Anita Giacomucci
Calpurnia	Magi	Gabriella Besanzoni
Isi	Marchini	Margherita Belletti
Il taverniere	?	Giuseppe Gironi
Un cristiano	Ugo Marturano	Giuseppe Gironi
Maestro concertatore e direttore	Ettore Panizza	Edoardo Vitale
Maestro del coro	Vittore Veneziani	Paride Soffritti
Messa in scena	Tito Ricordi	Romeo Francioli
Scene	Giuseppe Palanti	Ferri e Pressi
Costumi	Chiappa	Caramba

Elenco degli articoli

Milano 1912

1. Renzo Sacchetti, *"Maelenis" di Spiritini e Zangarini per la musica di Riccardo Zandonai*, [testata non ricavata: testo tratto dal «Piccolo»], s.d. [autunno 1912]
2. g[iovanni] p[ozza], *"Melenis" di Zandonai al teatro Dal Verme*, «Corriere della sera», 13.11.1912
3. G.B. Nappi, *"Melenis" al Dal Verme - Dramma lirico di M. Spiritini e C. Zangarini, musica di R. Zandonai*, «La Perseveranza», 14.11.1912
4. g[aetano] c[esari], *"Melenis" al Dal Verme*, «Il Secolo», 14.11.1912
5. e.a., *La "Melenis" di Zandonai al Dal Verme*, «Avanti!», 14, 11. 1912
6. gm., *Melenis di Riccardo Zandonai al Dal Verme*, «La Lombardia», 14.11.1912
7. c.f., Melenis *di Riccardo Zandonai al Dal Verme*, «Il Sole», 14.11.1912
8. *«Melenis» di Riccardo Zandonai al Teatro Dal Verme di Milano*, «La Stampa», 14.11.1912
9. *"Melenis" del m. Zandonai al "Dal Verme" di Milano*, «Il Messaggero», 14.11.1912
10. essepì, *"Melenis" di Zandonai*, «La Sera», 14-15.11.1912
11. Giuseppe Zannini / Italo Camillo Martelli, *"Melenis" del maestro Zandonai al "Dal Verme" di Milano*, «Gazzetta di Torino», 14.11.1912
12. *"Melenis" del m.° Zandonai al "Dal Verme" di Milano*, "La Tribuna», 15.11.1912
13. C.G.P., *Melenis di Riccardo Zandonai al Teatro Dal Verme di Milano*, «Il Corriere d'Italia», 15.11.1912
14. *"Melenis" di Riccardo Zandonai al Dal Verme di Milano*, «Il Giornale d'Italia», 15.11.1912
15. u. m., *Il mediocre successo di "Melenis" del Maestro Zandonai*, «Orfeo» III/34, 16.11.1912
16. *La nuova opera Melenis di Zandonai - Il suo grande successo a Milano - L'affiatamento di due genii musicali e di un genio*

    letterario - Francesca e Parisina!, «L'Italia» (San Francisco), 16.11.1912
17. [C.G.P.], *"Mèlenis" di R. Zandonai al Dal Verme di Milano*, «Musica» VI/36, 17.11.1912
18. *Corriere milanese*, «Il Tirso» IX/34, 17.11.1912
19. «Corriere della sera», s.t., 17.11.1912
20. Rivista teatrale - *Melenis* di R. Zandonai [...], «L'Illustrazione italiana», XXXIX/46-47, 17-24.11.1912
21. «La Sera», s.t., 18-19.11.1912
22. «Corriere della sera» s.t., [20.11.1912]
23. E. Draghi, *"Melenis" di Riccardo Zandonai al Teatro Dal Verme*, «I Teatri - Gazzetta d'Arte», VI/31-32, 24.11.1912
24. *Un banchetto al m.o Zandonai a Pesaro*, «La Tribuna», 12.12.1912
25. Gino Monaldi, *[senza titolo]*, «Rassegna contemporanea VI/1, 10.1.1913

ROMA 1913

26. «Il Giornale d'Italia», 22.03.1913

27. Lionello Spada, *"Melenis" di Zandonai*, «La Vita», 22.3.1913

28. *Melenis al Teatro Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 23.3.1913

29. Edoardo Pompei, *"Melenis" di R. Zandonai*, «Il Messaggero», 23.3.1913

30. e[nrico] b[oni], *"Melenis" del maestro R. Zandonai*, «Il Popolo romano», 23.3.1913

31. *La prima di "Melenis" al Teatro Costanzi*, «Il Piccolo», 23.3.1913

32. Alberto Gasco, *"Melenis" di Riccardo Zandonai*, «La Tribuna», 24.3.1913

33. Nicola d'Atri, *"Melenis" di Riccardo Zandonai al Teatro Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 24.3.1913

34. *"Melenis" de M. R. Zandonai*, «L'Italie», 24.3.1913

35. A[driano] B[elli], *"Melenis" di R. Zandonai al Costanzi*, «Il Corriere d'Italia», 25.3.1913

36. *Il successo di "Melenis" al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 26.3.1913

37. M[atteo] Incagliati *"Melenis" di Zandonai al teatro Costanzi*, «Orfeo» IV/13, 29.3.1913

38. O. C. Gibertini, *Melenis di Riccardo Zandonai al Costanzi*, «Il Tirso» X/12, 30.3.1913

39. r[affaello] d[e] r[ensis], *"Melenis" di R. Zandonai al Costanzi*, «Musica» VII/13, 30.3.1913

40. Mario Martinelli, *Un'opera romana che risorgerà ("Melenis" di Riccardo Zandonai)*, «Il Popolo di Trieste», 24.7.1927

NOTA: Gli articoli qui riportati provengono in gran parte dalle raccolte del Fondo Zandonai presso la Biblioteca Civica «Tartarotti» di Rovereto; in altri casi da emeroteche romane.

Milano

1. Renzo Sacchetti, "*Mœlenis*"[2] *di Spiritini e Zangarini per la musica di Riccardo Zandonai*, [testata non ricavata: testo tratto dal «Piccolo»], s.d. [autunno 1912]

Riccardo Zandonai, l'autore del *Grillo del focolare* e della *Conchita*, venuta a conquistare la scena milanese del Dal Verme, ribelle è stato e ribelle vuol essere ancora, nella sua terza creazione, a tutte le pose contro le quali si sferrano ugualmente l'uomo e l'artista: l'uomo serbando intatta la virtù dell'amicizia per i modesti e gli anonimi che aprirono la via al suo ingegno, l'artista chiedendo alla musica nuove fantasime di eleganza, di soavità e di grandezza.

Questo suo terzo dramma lirico s'intitola *Melenis* e prende le mosse da un poemetto di Louis Bouhilhet [sic]. Il poemetto, pubblicato nel 1850 dalla *Revue de Paris*, rivelò al pubblico l'amico fraterno di Gustavo Flaubert «come un vero dilettante – scrive un suo biografo – nelle antiche scene della vita romana». E lo Zandonai ora è tutto compreso di quella romanità che gli permette di creare un'opera a grandi linee orchestrali e decorative in pieno contrasto con le figure sottili e l'esile quadro spagnuolo di *Conchita*. Nell'azione e nei versi che Massimo Spiritini, un giovane autore di *Canti fiamminghi* molto apprezzati dalla critica, e Carlo Zangarini, un... quasi veterano tra i librettisti, hanno scritto allo Zandonai, *Melenis* vivrà, oltre che per l'esaltazione della protagonista e delle singole figure che l'attorniano, anche e più sullo sfondo maestoso dell'orchestra e dei cori tutti in sussulto nel formidabile cozzo di due storie, la romana e la cristiana.

* * *

Marco Aurelio è morto. La gloria dell'imperatore filosofo s'offusca nelle crudeltà bestiali del figlio Commodo che, subito distoltosi dai pericoli della guerra, è venuto a godersi le delizie della reggia tra giuochi da circo e seduzioni di femmine perdute. Così che molto opportunamente il velario s'apre nel primo atto sulla suburra, dove appare Marzio, il forte Marzio di tribuno fattosi gladiatore in quell'età frenetica dell'impero in cui, per amore di spettacolo e non più per gloriosa preparazione alle battaglie come era stato ai tempi di Sparta, tutto si concedeva alla prestanza fisica della lotta. Marzio s'avanza triste fra i viottoli e gl'intrighi della suburra. Il suo pensiero corre lontano da Marcella, la soavissima giovinetta che il padre, un edile, rifiuta di concedergli in isposa. Il canto del gladiatore si muove lento come il suo passo dentro a sì dolorante speranza. Ma lo raccoglie un'etèra, Melenis, e la greca bellezza della sua figura s'attorce in mille forme di seduzione intorno al gladiatore che ne rimane scosso e poi vinto in un grande inno al libero amore.

L'atto secondo ospita l'azione nelle adiacenze del Colosseo. Commodo imperatore discorre col liberto Cleandro, suo confidente, di belle donne ch'egli vorrebbe possedere. Melenis è bella fra tutte e se il despota vuole, insinua il liberto, gli sarà portata dal circo, dove intanto s'addensano i primi clamori della folla e dove l'etèra si appresta ad assistere allo spettacolo. Commodo consente. Melenis gli è tradotta a forza: ma tanto prega, tanto piange, che l'imperatore le ridona la libertà. E l'etèra fugge con gioia a rivedere il suo Marzio nel Colosseo donde intanto esce il «lani-

[2] Così la grafia lungo tutto l'articolo: qui la si corregge d'ufficio.

sta» (buttafuori) annunciando a gran voce che la lotta è per incominciare e invitando Commodo ad assistervi.
Nell'assenza dell'imperatore dalla scena, vi vien trascinato un branco (è la parola) di cristiani e il coro degli oppressi e dei martiri s'eleva e si perfeziona nel contrasto con i cori interni nei quali rugge l'istinto bestiale della folla pagana che accompagna e soccorre di grida altissime la varia lotta di Marzio con un temuto campione. Quando il romano vince il tracio, questa folla irrompe ebbra sulla scena incoronando il gladiatore bellissimo e ancora tutto fremente per lo sforzo compiuto nella lotta.
Anche Commodo plaude e gli chiede come possa premiarne la vittoria. Altro premio Marzio non vede che in Marcella, la sospirata figlia dell'edile. Le seduzioni di Melenis non glie l'hanno cancellata di mente e l'imperatore, facendo volontà propria il desiderio di lui, impone all'edile di permettere le nozze. Confusa nella folla l'etèra assiste a questa scena e leva un canto di dolore contro la gioia dei fidanzati. L'orchestra elabora largamente il forte contrasto passionale come già il contrasto etico nella prima parte dell'atto.
– Nelle mie ricerche e negli studî fatti per la preparazione di *Melenis* – mi osserva il maestro interrompendo il racconto – ho potuto avere le prove più convincenti che i migliori canti liturgici hanno la loro fonte diretta nei canti della Grecia antica. Dalla parentela e da quant'altro le ricerche mi hanno insegnato ho voluto trarre profitto specialmente in questo secondo atto per sua natura così vasto, così decorativo e coreografico.
Quando il velario si riapre per la terza volta ci porta dinnanzi alla villa dell'edile dove si preparano le nozze di Marzio con Marcella. Sciami di ragazze recano fiori e ne ornano i colonnati, i gradi, gli architravi. È venuta anche Melenis, con la sua angoscia, e attende il gladiatore. Non appena egli giunge, l'etèra lo affronta tentando le parole e le minacce estreme per riprenderselo:

sulla tua via se troverai le rose
ricordati di me:
sulla tua via se troverai il sangue
ricordati di me.

Il sangue sulla via infiorata di due amanti che muovono all'ara è un malaugurio. Ma la minaccia riesce vana: il gladiatore lascia l'etèra sola a continuare nella sua scomunica d'amore e il funebre monologo si precisa sullo sfondo di un inno nuziale che giunge dalla villa (l'inno è tradotto da Catullo). Melenis è come impazzita: essa contaminerà ora veramente il fiorito sentiero dove passeranno Marzio e Marcella. E s'uccide, trafiggendosi con uno spillone.

* * *

Il nuovo dramma lirico, scritto in gran parte dallo Zandonai quasi contemporaneamente a *Conchita*, sarà presentato nel prossimo inverno al giudizio del pubblico. Accadrà così questo fatto singolarissimo per un giovane autore della non folta scuola italiana: che tre opere sue si misurino a brevissima distanza di tempo allacciando e intrecciando i loro successi sulle maggiori scene dell'Italia e dell'estero. *Il grillo del focolare*, dato per la prima volta a Genova [sic], ci ritorna in un battesimo superbo dagli applausi di Nizza; *Conchita*, tutt'ora trionfante a Milano, è già chiesta per altre scene italiane e l'editore Ricordi discute in questo momento a Parigi il modo più onorevole per consentirne la rappresentazione in quella città,

Melenis poi, quando ancora il pubblico e la critica non ne conoscono una nota, trova promesse di ospitalità in ogni teatro! Invidiabile sorte per un giovane, ho detto, di cuore e di spirito.
(dal *Piccolo*)

2. g[iovanni] p[ozza], *"Melenis" di Zandonai al teatro Dal Verme*, «Corriere della sera», 13.11.1912

Melenis ebbe ieri sera un pieno successo. Il pubblico – affollatissimo in platea e nei palchi, meno numeroso sulla galleria – ne applaudì calorosamente e insistentemente ogni atto chiamando molte volte l'autore e i principali esecutori dell'opera al proscenio. Quante non le saprei dire con precisione aritmetica; ma, se ben ricordo, tre dopo il primo atto, quattro dopo il secondo, tre alla fine dello spettacolo.
Ed anche a scena aperta una parte degli spettatori, più impaziente dell'altra, non seppe trattenersi dal batter le mani. Fu così applaudito nel primo atto il declamato di Marzio «Oh bello entrar nudi nel Circo», e nel secondo la preghiera di Melenis all'imperatore «Tu che governi il mondo».
Qualcuno – è vero – finito lo spettacolo volle far sapere ch'egli non la pensava come gli altri. E gli altri lo lasciarono fare. Ed anche nell'atrio durante gl'intervalli le dispute sul valore della nuova opera furono molte e vivaci; ma che l'opera abbia un vero valore d'arte lo dimostravano gli stessi suoi censori discutendola con tanto interesse e con tanto calore.
Nessuno a teatro si è mai appassionato per le cose mediocri.

* * *

Fu detto ieri quale sia l'azione drammatica musicata da Riccardo Zandonai in questa sua nuova opera.
Una giovane meretrice greca, che Marzio incontra in una taverna della Suburra, s'innamora di lui, non soltanto perché le piace, ma anche, e forse più, perché lo vede soffrire per l'amore di un'altra donna. Marzio, infatti, ama Marcella, figlia dell'edile Marcello; e per lei si fa gladiatore e combatte nel Circo. O l'avrà in premio della vittoria, o morirà innanzi a lei col suo nome sulle labbra. La sorte gli è propizia. Egli vince; e Commodo imperatore gli dà, a dispetto dell'edile, Marcella in isposa. Si fanno le nozze. Melenis, poi che invano si è rivolta alla pietà di Marzio, si trafigge il cuore con un ago crinale, mentre intorno a lei le ancelle in festa cantano e danzano cogliendo fiori e invocando Imeneo.
Siamo, dunque, a Roma – da prima nella lurida taverna del lenone Saturnino, dove trescano, presi dal vino, mimi meretrici e liberti; poi nell'atrio del Circo durante i giochi, ora attraversato da schiere di gladiatori e da gruppi di cristiani condannati alle fiere, ora invaso dalla folla acclamante; e finalmente nel fiorito giardino della villa suburbana dell'edile Marcello. I tre quadri si seguono con buon effetto di contrasti; l'azione, benché spesso impedita da episodi artificiosamente introdotti, si svolge con grande rapidità. Dovremmo dire, anzi, con eccessiva rapidità, giacché non concede allo spettatore, che non si è dato la briga di leggere il libretto, il tempo di raccapezzarvisi. Un dramma per musica dev'essere quanto è possibile semplice e sintetico, ma non più che non convenga; e nel libretto di Massimo Spiritini e di Carlo Zangarini, è tanto semplice nella sua struttura

quanto il lungo monologo di un solo personaggio, ed è incompleto nello sviluppo de' suoi elementi psicologici perché troppo brevemente riassunto in poche scene. La figura di Melenis è la sola che vi abbia importanza, movimento e calore di passione. Ma può bastare una sola figura, che s'agiti in piena luce tra altre incerte ed immobili, alle esigenze di una vicenda drammatica?
Il maestro ebbe una chiara intuizione di questo prevalente protagonismo; e, non potendo attenuarlo, vi si acconciò. Anche nella musica, infatti, la figura di Melenis ha un assoluto predominio. Il tema caratteristico che l'accompagna quando essa appare la prima volta sulla scena, si ripete continuamente nell'orchestra mutando forma e suono, ora ritmico ed ora melodico, ora palese ed ora nascosto. È, si può dire, il respiro e il palpito dell'opera; il nesso che stringe tutte le parti del dramma musicale in un'organica unità. E nella espressione dell'amore e del dolore di Melenis è la più calda, la più intensa bellezza della nuova partitura.
Le prime scene nella taverna sono certamente rese con una gustosa vivacità di colori: il canto dei cristiani nel Circo, scritto in uno di quei modi liturgici in cui è ancora un'eco degli antichi canti greci, è pieno di religiosa soavità e le acclamazioni della folla si dilatano in ampie forme pompose; il quadro delle ancelle nel giardino di Marcello è tutto grazia e freschezza. Il maestro ha la mano rapida e sicura, la tavolozza ricca e robusta. Anche da piccole idee egli sa trarre grandi effetti: sa riempire la sua orchestra di suoni, di movimenti, di disegni con una facilità, una abbondanza, un'arte singolarissime. E, rispetto alla varietà dei ritmi, allo sviluppo delle forme, alla smaglianza degli impasti strumentali, tutta la sua nuova opera è ugualmente ammirevole. Ma soltanto nel rendere l'angoscia disperata di Melenis egli seppe trovare gli accenti di una musica profondamente commossa. Nella preghiera, infatti, che Melenis rivolge all'imperatore, nelle ultime parole che ella rivolge a Marzio, nel lungo lamento ch'ella fa prima di morire c'è assai più della semplice bellezza formale. C'è una vampa di inspirazione che finalmente ci riscalda, ci fa uscire dalla tranquillità di un puro piacere intellettuale per darci la profonda voluttà della commozione.
Giacché nella nuova opera sentiamo non so quale intima freddezza che le circola dentro anche nei momenti di maggior concitazione e di maggior sonorità. Nello stesso punto in cui più l'ammiriamo essa non riesce a persuaderci pienamente, a vincere ogni nostra resistenza, a darci il brivido dell'entusiasmo. Sentiamo che le manca ancora qualche cosa di essenziale, qualcuna delle segrete forze dinamiche ed emotive della grande opera d'arte. Quale? Non saprei dirlo con esattezza. Certo non giova al pronto effetto di *Melenis* la forma del suo discorso musicale; forma che oscilla continuamente fra quella del canto e quella della declamazione, spezzata in piccoli periodi melodici, agitata dalla nervosa inquietudine dell'orchestra, eguale per tutti i personaggi. Una forma siffatta non s'intende con facilità, e stanca la nostra attenzione collo stimolarla senza concederle mai un istante di riposo, senza sorreggerla colle attrattive e le sorprese della varietà. In essa la parola del dramma conserva il suo accento; ma la musica vi conserva il suo valore espressivo, fatta, com'è necessariamente, di piccoli disegni, di piccoli movimenti, di piccoli temi che a mala pena si distinguono nel complesso dei suoni, sì tenue è la loro consistenza? È lecito dubitarne. Soltanto nei suoi più ampi sviluppi, nelle grandi idee melodiche completamente svolte, predominanti, che sono, come il pianto, l'inno, la preghiera, lo sfogo risolutivo di una crisi della passione, la musica può avere tutto il suo significato. E appunto questi ampi sviluppi, queste gran-

di idee melodiche sono quel qualche cosa, quella forza emotiva che manca alla nuova opera.
Non intendo dire con questo che in *Melenis* tutto sia episodico e frammentario. Voglio dire soltanto che il più delle volte la ricerca dell'accento drammatico interrompe il fluire spontaneo della inspirazione musicale del giovane maestro; tende capziosamente a sostituire il valore della forma a quello del pensiero.
Ma la nuova opera contiene pagine di sì grande bellezza che difetti anche più gravi di quelli che ho notato le potrebbero essere facilmente e meritatamente perdonati. Tutto il canto di Melenis ha una intensità di espressione e di passione tanto squisita quanto penetrante. Palpita veramente in esso un cuore innamorato e spasima un amore che non può finire e che non sa vendicarsi che colla morte.
La musica qui sgorga dalle più pure e profonde sorgenti del sentimento. E chi ha saputo scriverla è senza dubbio un artista che ha in sé tutte le più nobili, le più rare e le più sicure forze della creazione e della vittoria.
Riccardo Zandonai percorre la sua via con impaziente rapidità, lasciando dietro di sé le sue incertezze e i suoi errori. Egli non si cura dello spazio percorso non guardando che allo spazio che gli è aperto davanti. *Melenis* è la sua terza tappa vittoriosa ed egli ha già ripreso il cammino. E domani egli sarà già più lontano, più vicino alla meta, forse sulle vette di un capolavoro.
L'opera ebbe una esecuzione degna di ogni più ampia lode; fu concertata e diretta con quell'amore, quel gusto, quella coscienza artistica per cui il maestro Panizza si è in poco tempo meritato uno dei primi posti fra i direttori d'orchestra del teatro italiano.
Il tenore Martinelli fu un Marzio eccellente per forza, quantità, sicurezza e calore espressivo di voce. La parte di *Melenis* non è forse la più adatta ai mezzi vocali della Muzio, che ieri parve alquanto stancata dalle molte prove. Tuttavia se ella non diede tutto il rilievo alla figura musicale della giovane greca, seppe renderne in modo toccante la grazia e l'angoscia. Lodevoli nelle parti di Cleandro e di Commodo il tenore Boscacci e il basso Bettoni. Ben disciplinato il coro. Bello e pittoresco l'apparato scenico.

3. G.B. Nappi, *"Melenis" al Dal Verme - Dramma lirico di M. Spiritini e C. Zangarini*, *musica di R. Zandonai*, «La Perseveranza», 14.11.1912

Opere dell'entità di *Melenis* non ammettono l'improvvisazione critica buttata giù dopo la fine dello spettacolo, nei brevi momenti della notte, permessi dalle esigenze tipografiche.
Avrei dunque ritardato di parlarne, se non mi fosse stato possibile, dopo la lettura della riduzione per canto e pianoforte, di assistere alle due prove generali che mi permisero – indisturbato dalla fastidiosa cacofonia dei dispareri che certamente stasera ingenererà al Dal Verme la solita confusione babelica – di avere una visione esatta degli intenti di questa nuova partizione di Riccardo Zandonai la quale, per la sua indole specialissima, non si concederà probabilmente con soverchia facilità all'immediata comprensione del pubblico.
È questo un difetto od un pregio di *Melenis*?
Secondo il mio modo di vedere, sarà difetto per coloro che domandano all'opera in musica il godimento puramente sensuale; pregio invece pei molti che vedono nel dramma lirico moderno finalità di una portata estetica superiore a quelle che,

con propositi più materiali e ristretti, prevalevano nei tempi andati.
Riccardo Zandonai è un entusiasta dell'arte austera. Egli non s'arrende mai alle tentazioni dei successi plateali. Siamo di fronte all'opera di un artista poderoso che sa ciò che vuole, che è in grado di esporre facilmente, nitidamente il suo pensiero; che non devia di una linea dalla rotta che si è proposto di seguire sino dalle prime mosse.
Tre opere egli ha dato in breve tempo al nostro teatro di musica: tre opere di carattere, di soggetti disparatissimi, ma ispirate dai medesimi criteri fondamentali.
Quali sono questi obbiettivi?
Affidare al *vero*, non al *verismo*, l'assunto di stringere in indissolubili rapporti dramma e musica, generando una forma d'arte più organica, più omogenea. È la verità drammatica e musicale che deve dar vita a figure, passioni, ambienti. Secondo Zandonai è finita l'epoca del canto, che fu signore e donno dell'opera. Conciliare i diritti del canto propriamente detto con quelli della declamazione lirica, non è possibile – secondo il nostro maestro – senza far stridere l'assurdo in modo da lacerare i ben costrutti orecchi del buon senso.
Declamazione dunque su tutta la linea, associata al discorso sinfonico.
Non è certamente questo un nuovo indirizzo d'arte: né Zandonai presume di averne la paternità. Altri ne tentarono l'attuazione con risultati più o meno felici.
L'autore di *Melenis* è riescito nei suo proposito? Non totalmente, per le ragioni critiche che verrò fra breve esponendo; ma è giustizia dire che è sulla buona strada per riescirvi.
Egli si è impegnato a fondo, provvisto di quella tempra, cui conviene il vecchio adagio: *frangar non flectar*; poi di una latissima coltura artistica e di una tecnica musicale formidabile!
Queste virtù artistiche intrinseche ed estrinseche sono generosamente profuse in *Melenis*, sorella quasi gemella di *Conchita*, perché in parte – vale a dire sino alla scena tra la protagonista e Commodo al secondo atto – contemporaneamente composta. È evidente la consanguineità delle due opere che pure hanno obbiettivi diversi.
Melenis, forse più ancora di *Conchita*, ci rivela che la visione del dramma, nelle sue linee generali e nei particolari, si è affacciata nitidissima alla mente dell'artista.
L'autore, pure tra le pieghe di due personalità tedesche moderne – Wagner e Strauss, cui ha comuni i prenomi – si trova in grado di porre anche in evidenza la sua sigla.
È notevolmente accentuata infatti l'individuale impronta artistica di lui nella linea architettonica severa, nelle significazioni caratteristiche del discorso musicale e nell'illustrazione dello sfondo del quadro drammatico sopratutto.
Egli ci ha trasportato davvero in un'epoca, in un ambiente che ebbero una particolarissima fisionomia. Vi è riescito, evitando le insidie dei raffronti perigliosi con altre produzioni importanti di carattere greco-latino, trovando ideazioni musicali tipiche e ritmi originali, mantenendo a tutta l'opera una grande omogeneità di carattere, l'unità nella varietà. Nessuna monotonia, perché il compositore ha mobilizzato tutte le riserve, tutte le risorse dell'arte, esponendole con iridescenze vivide e brillanti. Pagine ampie, poderose di polifonia orchestrale integrata da corali maestosi – ove è felicemente riescita l'assimilazione degli speciali elementi del suo estro colle forme rudimentali della liturgia cristiana – alternate con episodî intimi nei quali le cantilene, le melopee di greco sapore, sono incastonate abil-

mente, qua e là anche con ritmi di danza appena tratteggiati. Da capo a fondo presiede la sicurezza, la spontaneità, ed una facilità di ideatore e di istrumentatore di cui non sono troppo frequenti gli esempi.
Per ciò solo *Melenis* potrebbe tenere un posto d'onore nel nostro repertorio lirico, se non vantasse quelli della saldezza della sua ossatura.
In confronto di *Conchita* è più poderosa, più musicalmente sostanziosa. Vi è più accentuato il sentimento della misura sinfonica, sebbene il compositore non abbia ancora saputo totalmente guarire dalla nevrosi... *cromatica* e *ritmica*.
La sua musica è ancora piuttosto irrequieta, tormentata in orchestra, anche nei momenti calmi e posati, da frange, da giuochetti, da episodietti istrumentali superflui che sminuzzano talvolta l'idea, a detrimento della aurea semplicità la quale è spesso sinonimo di chiarezza. Si prova di quando in quando il desiderio di un po' di respiro, di toccare la riva ove fioriscono le armonie *consonanti*, dopo avere navigato nel pelago delle *dissonanze*, dei procedimenti a *terze minori*.
Ma più che in *Conchita* è invece palese la rigidezza ideativa dell'artista, la quale assidera spesso il sentimento, la passione, non deficienti certamente nel dramma.
Malgrado il tenuissimo spunto che fu, è e sarà di tutti i tempi – e qui soverchiamente diluito dall'elemento decorativo, sopratutto nel coreografico, farragginoso secondo atto – il libretto di *Melenis* è abilmente architettato. I contrasti drammatici vi sono bene esposti, rendendo omaggio all'ideatore Massimo Spiritini, come la forma poetica è opera, per genialità e venustà, tra le migliori di Carlo Zangarini.
Il libretto corrisponde bene alle esigenze sceniche. C'è tanto che basta per interessare, per avvincere il pubblico. Ma se non mancano alla musica gli elementi di interesse, difettano invece quelli della commozione, precisamente per la suesposta rigidezza marmorea dell'ideazione.
La declamazione di Zandonai è quasi sempre troppo rigida, unilaterale nelle sue espressioni.
Melenis, Marzio, si esprimono allo stesso modo, col medesimo linguaggio, mentre sono notevolmente diversi i loro caratteri, i loro sentimenti: nell'etèra la ardente passionalità, il bisogno di vivere per questo affetto che è per essa luce inattesa di bene; nel gladiatore l'amore poetico per Marcella, non paralizzato dal momentaneo traviamento del senso, a contatto delle labbra frementi della voluttuosa cortigiana.
La musica non riesce mai ad idealizzare il sentimento dell'innamorato di Marcella, e quindi ad efficacemente tratteggiare i contorni di questa figura drammatica, e lascia pure indecise le fattezze della protagonista, le quali si illuminano soltanto durante il racconto al primo atto, l'episodio dell'implorazione nella scena con Commodo al secondo atto, e nella parte centrale, bellissima, del monologo doloroso dell'ultimo atto, mentre non hanno nel rimanente quasi mai i tratti accentuati della lusinga, della soavità, la calda espansività d'amore e della tragica angoscia.
Gli è che la declamazione è sprovvista il più delle volte di accenti morbidi ed espressivi che possono dare l'emozione quanto e più d'una melodia quadrata, simmetrica. L'autore si è troppo preoccupato di non cadere nelle formule melodiche del vecchio recitativo e non s'avvide dell'uniformità, della durezza di questa declamazione quasi sempre gridata.
L'orchestra, che ha ricchezze superbe di particolari, che sola dipinge eloquentemente il dolore lacerante della protagonista e prepara efficacemente alla tragica catastrofe col vibrante preludio terzo, quasi plasmato a primo tempo di sinfonia,

non riesce quasi mai a vivificare questa declamazione perché il suo commento è troppo minutamente analitico. Avrebbe invece dovuto sintetizzare maggiormente le situazioni e i contrasti, *cantando italianamente* (queste parole non suonino bestemmia agli orecchi dell'amico Zandonai) – beninteso senza ricorrere alle viete *violinate*, agli unissoni enfatici, allo strepito degli ottoni – come seppe *cantare*, sia pure *tedescamente* ed eloquentemente coll'elemento sinfonico l'autore della *Walkiria* e del *Tristano*.
Riccardo Zandonai ha bisogno di non astrarsi completamente dalla vita, per questo suo ascetismo artistico: ha bisogno invece di *umanizzare* maggiormente la sua arte, renderla più calda, più espansivamente latina, sottraendola alle seduzioni *straussiane*, perché ogni paese, ogni popolo ha un modo di sentire, musicalmente parlando, che è anche dovuto alle speciali caratteristiche della sua lingua. La nostra, così armoniosa, non può simpatizzare troppo colle rudi inflessioni dell'idioma teutonico.

*

Dei tre atti ritengo artisticamente superiore il primo. Zandonai lo ha iniziato con molta *verve* ed originalità di episodî e di colori.
Parole e musica si fondono bene nella seconda parte dell'episodio tra Stafila e Marzio, qui soltanto tratteggiato con giusta intuizione delle sue condizioni psicologiche; ma troppo ampollosamente artifizioso il momento in cui il giovane retore preconizza la sua epica morte nel circo.
Abile nella ricerca dei contrasti, Zandonai sa valersi con fine accorgimento del lontano, fievole, suggestivo canto dei cristiani per chiudere questa scena concitata, piuttosto farragginosa.
Il duetto tra Melenis e Marzio è forse e senza forse il brano più poderoso, più personalmente significativo dello spartito.
La lunga melopea dell'etèra è vaghissima per la sua struttura melodica di pretta marca greca. Semplice di ideazione, quasi sempre a voce scoperta, con parchissimo commento istrumentale, col ricamo di indovinati vocalizzi e colle risposte dei legni, ottenendo effetti fonici peregrini, s'impone questa cantilena per la sua originalità di ottima lega.
Ed è bellissimo, pure peregrino, il racconto di Melenis. Segnato in ispecie, per lo squisito commento descrittivo dell'orchestra, l'episodio del ruscello:

... E di là dal ruscello
i boschi e di là dai boschi
i monti, e di là dai monti
Roma forse...

La musica vi è spontanea, varia, eloquente, ben più della fine dell'atto, pel quale il compositore non ha trovato la fiamma d'ispirazione suggerita dalla situazione erotica di quell'episodio.
Il secondo atto è fatto pel pubblico.
C'è molto da vedere, ed anche la musica vi domina colla grandiosità e l'ampollosità dei suoi effetti d'assieme. Io preferisco di quest'atto il duetto tra Melenis e Commodo pel rilievo efficace dei sentimenti della giovane donna amante e plorante.
Ammiro l'intervento dei cori cristiani, jeratici, solenni, che s'alternano con quelli della plebe raccolta nel circo, ottenendo un effetto di contrasto teatralmente rie-

scito, ma trovo però pleonastica l'apostrofe del cristiano condotto coi suoi correligionari al martirio.
L'entrata di Marzio trionfatore ed il solenne intervento di Commodo tra gli inni magniloquenti del popolo ed i ritmi caratteristici di danza hanno il merito dell'impronta locale, specialissima, e di un'ampiezza singolare del quadro musicale a cui non siamo più da molto tempo abituati. Ma Marzio che parla a Marcella del suo amore, come è gelido e inespressivo!
La parte decorativa del finale secondo raggiunge il più alto *diapason* della sonorità, ma è poderosa e solenne.
Non aggiungo commenti a quelli già fatti sul valore espressivo del magnifico preludio terzo, che preparerà più tardi il dolore tragico di *Melenis*.
Dopo il grazioso episodio decorativo della canzone di Iri [sic], accompagnata da danze leggiadre, con geniale intarsio del flauto all'ottava bassa ideato dall'egregio prof. Albisi, primo flautista della Scala, il coretto delle fanciulle floreali, delicato ma troppo diffuso, la bella scena in cui Melenis, folle di dolore compresso, regala le sue perle alle giovinette in cambio dei fiori, ecco il monologo di Marzio, che non saluta la casa della giovinetta tanto amata colla soavità melodiosa della

Salve dimora
Casta e pura,

ma con una lunga recitazione destituita d'ogni poesia; poi il duetto tra Marzio e Melenis, più violento che espressivo, infine il monologo della protagonista che è bellissimo per efficacia drammatica. La persistenza della tonalità di *re minore* anche per la marcia del corteo nuziale alla cui comparsa si chiude l'opera, dà all'insieme del quadro una tragica colorazione che rende omaggio alle qualità operistiche di Zandonai. Qualità che hanno bisogno di purificazione, di freno ad esuberanze puramente tecniche per permettere al giovane maestro di mettere tutte le penne alle ali del suo ingegno.
E che la penna maestra per spiccare l'altissimo volo sia *Francesca da Rimini*, la tragedia dannunziana che è già in parte composta dal feracissimo artista.

L'esito - L'esecuzione

Non fu un esito clamoroso; nessun delirio da parte della folla, ma un successo composto, equlibrato, degno dell'entità dell'opera; successo che acquista consistenza dai giudizi molto favorevoli dei musicisti, dei competenti che costituivano una parte cospicua del pubblico ieri sera convenuto al Dal Verme per l'importante avvenimento.
Durante il primo atto, che agli spettatori raffinati produsse ottima impressione ma che è il meno accessibile all'immediata comprensione del grosso pubblico, vi fu un applauso dopo il monologo di Marzio; ma calato il sipario, gli applausi non sono stati vivi e generali. Il maestro Zandonai ottenne una sola chiamata dopo le due agli esecutori.
Molti applausi invece dopo la scena tra Melenis e Commodo, ed alla fine una notevole elevazione di successo, affermata da tre chiamate calorose all'autore venuto alla ribalta cogli artisti scenici, i maestri Panizza e Veneziani, direttore dei cori.
Piacque poi e fu applaudito il preludio terzo, e ad opera finita gli applausi evocarono ancora tre o quattro volte il compositore ed i suoi interpreti.
Il giudizio del pubblico collima dunque, nelle sue linee generali, colla mia diagno-

si critica. Non ho dunque bisogno di diffondermi in nuovi apprezzamenti per rafforzare le suespresse opinioni.

*

La riproduzione del lavoro di Zandonai fu curata con grande intelletto d'amore. Ettore Panizza concertò *Melenis* – compito assai difficile – da par suo. L'esecuzione delle masse corali, quella dell'orchestra è stata perfetta. Melenis è leggiadramente impersonata dalla signorina Muzio che disse con fine intuizione la melopea ed il racconto del primo atto; ma la sua voce non ha resistenza ad intensità di suono per una parte così poderosa. Essa non sa sempre dare poi tutto il rilievo alla declamazione, anche per colpa della difettosa pronunzia.
Il tenore Martinelli diede molto risalto colla voce maschia ed il vigoroso accento alla parte di Marzio. Intellettuale interprete della figura di Cleandro – la più caratteristicamente resa dalla musica – il tenore Boscacci. Lodevoli le signore Beinat, Manchini [sic], Zaccaria, Paggi, Magi, il basso Bettoni ed il baritono Marturano.
L'allestimento ed i costumi non inferiori per isfarzo e ricchezza a quelli dei più sontuosi spettacoli scaligeri.

4. g[aetano] c[esari], *"Melenis" al Dal Verme*, «Il Secolo», 14.11.1912
La nuova opera del maestro Zandonai è uscita abbastanza bene dalla prova di ieri. A *Melenis* il pubblico ha decretato un buon successo, e gli applausi tributati all'autore hanno certamente voluto affermare il gradimento della sua opera. Ciò che ieri, nei corridoi del teatro, si diceva dell'ingegno dello Zandonai, fu già altre volte ripetuto. Dopo *Conchita*, il pubblico sapeva di trovarsi di fronte ad un musicista forte e maturo; e quella stima, quella fiducia e popolarità che lo Zandonai si era guadagnato l'anno scorso col successo di quell'opera, hanno preparata al compositore l'accoglienza fatta ieri a *Melenis*. Quando ieri si parlava della rapidità con la quale il giovane compositore fa seguire l'uno all'altro lavoro teatrale, e passa da un soggetto all'altro, dando prova di una tecnica poco comune, si diceva in sostanza cosa vera.
La cronaca della serata si può del resto riassumere in poche parole. Alle quattro chiamate del primo atto, all'ultima delle quali dovette presentarsi anche l'autore, seguirono altre quattro chiamate calorose dopo il secondo atto, in seguito alle quali oltre all'autore ed agli esecutori si presentò festeggiato anche il maestro Panizza. Al terzo atto il successo fu alquanto decrescente; ciò nullameno le chiamate salirono a tre, dirette agli interpreti ed al maestro.
In quanto all'opera d'arte, il soggetto di *Melenis*, sceneggiato e verseggiato con una certa nobiltà da Massimo Spiritini e Carlo Zangarini, ha portato seco un vizio d'origine. L'antico mondo romano, rappresentato sulla scena lirica, o procrea dei corpi senz'anima, oppure imprime a quelle sue anime una sensibilità troppo diversa dalla moderna per poter trovar eco nel sentimento nostro. Si aggiunga poi l'ingombro, fino ad un certo punto inevitabile, di decorazioni impari sempre, nella realtà ottica, alla idealità suscitata dall'antica grandezza romana, e ci renderemo conto delle ragioni per le quali la maggior parte dei soggetti appartenenti all'età romana non offrono che un assai scarso interesse sulla scena lirica.
In questa *Melenis*, però, l'elemento poetico non ha esulato completamente: qualche soffio di vitalità simpatica, infatti, colora qua e là la figura della protagonista.

Ma è soffio di vitalità apparente, e come tutto ciò che esiste in virtù di una pura bellezza formale, né avvince, né trascina. Quale forza di passionalità reca nel dramma la bella etèra greca? Essa batte sul cuore di Marzio senza poter mai riscaldarlo. E quando Marzio le si abbandona un momento solo, trova subito egli la innaturale scusante della disperazione. Ora, da questo mancato conflitto di Melenis con la gelida passività del gladiatore amato, non sprizza sulla scena una sola vampata di ardore drammatico. Forse in Melenis stessa c'è troppa rassegnazione orientale: sentimento che potrà essere anche vero, ma nell'opera non giunge sentito.
L'apparizione dell'elemento cristiano, nel primo e secondo atto, è un motivo in se stesso troppo grandioso per poter essere ridotto alla particina concessagli in *Melenis*, ed è allo stesso tempo troppo secondario ai motivi del dramma perché anche questa particina appaia giustificata.
Melenis, malgrado la stoffa drammatica ricavata dal poema di Louis Bouilhet, è per altro sceneggiata con abilità. E questo anche appare chiaramente: che nessun mezzo di scenica risorsa venne dai librettisti trascurato affinché ne fossero presi i sensi del pubblico ed alimentata la fantasia del compositore.
In confronto di *Conchita*, nella musica della nuova opera di Zandonai si riscontra un processo di semplificazione ritmica tutt'altro che svantaggioso alla sua interna struttura. Ma l'indirizzo adottato dal maestro, in *Melenis* non muta. È un indirizzo senza finalità volgari, integrato dalle sane energie di un giovane sdegnante le vie comuni del successo; un indirizzo tuttavia piuttosto discutibile nel riguardo estetico.
All'infuori di alcuni rari frammenti lirici, la declamazione vocale usata dallo Zandonai è affatto indipendente da qualsiasi concetto di bellezza formale. Questa declamazione nella musica non si fissa mai in una linea sobria e precisa; essa sale o scende, s'indugia o scorre rapida come capita al compositore, e con poco riguardo alla intelligibilità della parola. Non è quindi, questo declamato, la idealizzazione sonora dei valori verbali, plasmata sopra i rilievi psichici del personaggio scenico. I linguaggi di *Melenis* di Marzio, di Marcella e di Aurelio Commodo, invece di individuarsi nei personaggi, come per esempio quelli di Jago di Otello e di Desdemona, si rassomigliano tutti, eccezion fatta per Cleandro che si può ben dire riuscito.
Ora, questo sistema dannoso alla consistenza musicale del declamato ed alla sua potenzialità espressiva, non potrebbe essere esteticamente tollerato se non in virtù di un altro elemento di espressione: quello che si effonde dall'orchestra, purché il connubio fra parola e polifonia riesca perfetto, ed evidenti e suggestive risultino le loro associazioni.
Ma, a questo punto, lo Zandonai non riesce a darci tutto il desiderabile. La sua orchestrazione è interessante troppo sovente per se stessa, come prodotto di una sensibilità raffinata e di una immaginazione indagante con fortuna le belle combinazioni sonore. E per questa ragione i particolari di miniatura, le riflessioni di colore sono in *Melenis* felicemente raggiunti con congrui mezzi d'effetto, piacevoli al musicista e vellicanti l'orecchio attento del profano.
Invece il discorso suo langue appena che la passione richiegga una vera profondità di espressione musicale, o quella incisività tematica da cui dipende, in fine dei conti, la possibilità di imprimere il pensiero proprio nel pensiero degli altri. Il primo gesto di *Melenis* è contrassegnato da un disegno ritmico di cinque note che muove da una terzina acefala in *re minore*. Questo disegno strumentale insegue

Melenis come la sua ombra, rimbalza straussianamente appena che il compositore vagheggi un modo nuovo di combinazione, ma non giunge mai a sviscerare ciò che passa nell'anima del soggetto ed a comunicarlo. E la entità ritmica e melodica di questa idea è così meschina che ben pochi si saranno poi accorti della sua presenza nel preludio avanti l'atto terzo.
Scelga quindi il compositore quell'indirizzo che meglio gli conviene; colori, sviluppi, esprima a seconda del suo temperamento; sia egli poeta o prosatore della musica; ma non sdegni mai la chiara bellezza delle immagini musicali, anche se queste devono scaturire dalle vibrazioni drammatiche del soggetto.
Fin qui abbiamo parlato dei principî generali informanti l'arte dello Zandonai. Ché, nei particolari, non poche pagine dello spartito di *Melenis*, specialmente quelle di colore, possono dirsi riuscite egregiamente, senza dover soggiacere alla pedante noia delle riserve.
Le strofe di *Melenis* nel primo atto, arcaizzanti nel colore delle armonie combinate ad imitazione dei modi greci, senza schiavitù d'erudizione; l'invocazione di Melenis a Commodo in principio dell'atto 2.°; l'introduzione del terz'atto, dopo il preludio, tubata dolcemente dal flauto basso (applicazione nuova dello strumento inventato dal prof. Albisi); il saluto di Melenis al suo sogno d'amore, sulle parole: «Tanto era bello il sogno mio», si possono chiamare le cose migliori della partitura, in ciò ch'essa contiene di più vocalmente espressivo.
Sulla parte corale ha influito grigiamente il color tonale. Le sonorità corali del finale del secondo atto, mascherano in effetto molta povertà armonica, evidentemente derivata dalla natura modale dei canti prescelti dal compositore ed intenzionalmente conservati all'unissono. Che proprio quello fosse il colore del pensiero musicale del popolo di Roma, è più facile indurre che provare. Ammesso tuttavia che il suo estro dovesse subire le limitazioni imposte da una evocazione storica, il maestro si attenne al solo partito consigliabile, derivando quel colore dal gregoriano.
Nel resto, l'armonista nitido sempre e corretto, ha le sue predilezioni; sopratutto quella della *ottava* eccedente o diminuita in apparente relazione di dissonanza. Non potremmo affermare che questo mezzo gli appartenga fin dalle origini; ma Zandonai ne fa una applicazione razionale non manchevole di gusto.
L'esecuzione, giova dirlo, ha reso ammirevolmente il nuovo lavoro dello Zandonai. Essa ha rappresentato uno sforzo collettivo di buone volontà, coordinate alla riuscita d'un compito difficile e complesso. Il maestro Panizza ebbe la sapienza di ricavare dagli elementi posti a sua disposizione il *maximum* desiderabile, e tutti gli esecutori dimostrarono la virtù di subordinare a quella volontà direttiva l'entusiasmo dell'arte loro.
La Muzio ha profuso tutte le doti del talento nel rendere con allettatrice morbidità il canto di Melenis, mentre il tenore Martinelli apparve un gladiatore ottimamente rappresentativo e squisitamente canoro. Della comicità sensuale di Cleandro fu interprete assai efficace il tenore Boscacci; così la Beinat nella parte di Stafila ed il basso Bettoni sotto la veste imperatoria di Commodo, riuscirono degni d'ogni elogio.
Nella messa in scena si è fatto il meglio che si è potuto affinché essa corrispondesse degnamente alle non piccole esigenze dell'opera, ed i risultati apparvero davvero superiori ad ogni aspettativa.

5. e.a., *La "Melenis" di Zandonai al Dal Verme*, «Avanti!», 14, 11. 1912
Si direbbe che Riccardo Zandonai, prima di cimentarsi nell'opera perfetta che sospiriamo da anni, e che egli, forse, ci saprà dare – sarà la d'annunziana *Francesca da Rimini*? – voglia farsi la mano, trattando i generi più diversi. *Il grillo del focolare* varrebbe per l'espressione intima e delicata, *Conchita* per la sensibilità raffinata e perversa, *Melenis* si classificherebbe particolarmente fra la musica decorativa. Dobbiamo dire che quest'ultimo genere è quello che ci interessa meno? E che è solo ricordando come i primi due atti di *Melenis* fossero già composti prima che lo Zandonai si accingesse a musicare *Conchita*, che non ci rammarichiamo troppo del tempo che l'autore consumò intorno a questo romanzetto greco-romano?
Non è che *Melenis* sconvenga in tutto all'ingegno ed al gusto del giovane compositore. È concezione dignitosa, ha pagine di una disinvolta maestà di contorni, vi si incontrano particolari squisiti, ma è di una bellezza tutta esteriore, e noi eravamo così preparati ad uno Zandonai inquieto ricercatore di sensazioni penetranti e sottili, che il ritrovarlo, quasi unicamente, elegante o fastoso ornamentista, ci ha delusi come una diminuzione.
Il finale del secondo atto, ad esempio, applaudito ieri con tanta insistenza, è certo di una semplice ed ardita sicurezza di costruzione, ma dà una sensazione tutta auditiva, è visione essenzialmente coreografica, e la musica, colle sue ampie volute quasi architettoniche, non offre che un vano diletto estetico.
Questo senso di freddo e quasi astratto compiacimento, mi sembra la sensazione dominante in chi ascolta *Melenis*. Ciò nasce in parte dalla natura del libretto che si limita a darci dei monologhi dove si imporrebbero contrasti psicologici, e sparsi episodî in luogo di una chiara e conseguente azione drammatica; ma lo Zandonai, per sua parte, accentuò l'errore dei suoi collaboratori, attenendosi troppo fedelmente alla lettera del testo, anche quando avrebbe forse potuto intensificarne lo spirito.
Così, nel primo atto, la canzone di Melenis, nella sua linea classicamente elegante e nel suo insistente e forse eccessivo sviluppo, è serena, ma gelida, come una pagina d'album; un canto più suggestivo sarebbe forse stato meno *folkloristicamente* puro, ma avrebbe servito assai meglio l'opera di seduzione della vezzosa etèra. L'evocazione del villaggio natio – motivo del resto melodrammaticamente troppo sfruttato – se è musicalmente interessante, è pure di una troppo placida obbiettività. Questo diffuso squarcio descrittivo che si incunea come un inciso tra le poche battute amorose del duetto, non fa che sperdere quel tenue profumo di desiderio, ondeggiante fra l'amore e il capriccio, che lo Zandonai aveva saputo imprimere alle prime frasi di Melenis, mentre poteva prestarsi a rincrudire di un senso di languida nostalgia l'amorosa sete della giovane greca.
Se a queste distrazioni dell'autore si aggiungono le spezzettature imposte dalla costruzione frammentaria del libretto, che si inizia con un terzetto di cortigiane, che fa posto a una parodia del giudizio di Paride, che insinua un'eco delle catacombe, che impernia tutto il secondo atto sui *Circenses*, che introduce, a colmare i vuoti dell'azione, canzoni e cori di ancelle, non si sarà sorpresi se la *Melenis* di Zandonai interesserà piuttosto per la bellezza dei particolari che per una sua complessa ed intima armonia.
Abbiamo già rilevata la eleganza e la distinzione di qualche episodio del primo atto di *Melenis*, potremo aggiungervi la buffa scena di Cleandro colle cortigiane

di una franca disinvoltura, e se non fosse di carattere troppo visibilmente straussiano la romantica apostrofe di Marzio.
Altro spunto grazioso, in quest'atto, è la danza di Melenis e, se non sfruttasse un effetto un po' vieto di contrasto, si potrebbe pure lodare il coro dei cristiani.
Nel secondo atto, l'abbiamo già notato, c'è più colore che sentimento; un colore sfolgorante e pomposo che parte del pubblico mostrò di apprezzare. Anche qualche episodio come quello del passaggio dei cristiani non manca di virtù, ma è troppo pleonastico.
Espressiva e sentita nella sua prima parte la preghiera di Melenis a Commodo, diventa alla ripresa troppo schiava dell'espressione verbale. Anche l'inno di grazie di Melenis a Commodo è un po' comune, assai più largo e significativo è invece l'arioso di Marzio vincitore di Marcello.
Il terzo atto è il migliore. Ritroviamo qui la sensibilità e l'energia, la sobrietà e il calore che caratterizzano l'ispirazione dello Zandonai quando gli è dato d'abbandonarsi ai suoi migliori istinti.
Queste virtù si avvertono fin dal preludio – dove lo Zandonai introdusse per la prima volta in orchestra e con ottimo risultato il flauto basso in do (l'Albisiphon) del professor Albisi – dal preludio, pagina di un sostenuto lirismo, condotta con quella franchezza di accento che rivela il musicista sicuro dei suoi mezzi e padrone della sua espressione; ma anche il movimento di danza delle ancelle è di una garbata eleganza, e di una leggiadra nobiltà la canzone di Isi cogli scherzosi richiami delle compagne. Un appassionato impeto ravviva l'arioso di Marzio, e nel bel duetto fra Marzio e Melenis l'evocazione amorosa di Melenis respira l'intima e penetrante angoscia dell'abbandonata, mentre la sua estrema minaccia è improntata di un amaro soffio tragico.
Ma più nel monologo della disperazione, lo Zandonai trova accenti patetici di una intensa suggestione; è uno squarcio lirico di una calda e sentita drammaticità; la più nobile pagina dell'opera, ed in essa il maestro – che non sa difendere dall'enfasi l'estremo grido della suicida – trova veramente l'anelito di un cuore.
Il successo fu buono, ma non entusiastico; e, come accade spesso, non sempre equamente distribuito. Così gli applausi che accolsero l'ultimo atto suscitarono qualche contrasto; tuttavia l'autore e gli interpreti dovettero presentarsi tre volte al proscenio; negli atti precedenti le chiamate furono quattro ad ogni atto e dopo il secondo si volle alla ribalta anche il maestro Panizza ed il maestro dei cori. Durante il primo atto si era anche applaudito il Martinelli dopo la sua invocazione alla morte e la Muzio dopo il suo racconto. La Muzio fu pure acclamata dopo l'inno di grazie a Commodo nel secondo atto; del terzo si applaudì specialmente il preludio.
L'esecuzione è degna di ogni lode. La Muzio vi canta con vibrante anima, il Martinelli con sentita energia: entrambi con chiara potenza di voce.
Benissimo anche gli altri artisti nelle loro particolarità: il Bettoni, la Beinat e specialmente il Boscacci che creò con molta vivacità la parte di Cleandro, una macchietta molto ben caratterizzata anche musicalmente.
Il Panizza, ottenendo in palcoscenico ed in orchestra, colla perfetta fusione degli elementi di cui disponeva, una interpretazione piena di nerbo e di colore, aggiunse un altro titolo d'onore ai molti già guadagnatisi colla sua larga e sicura intelligenza e col suo squisito sentimento d'artista.
Bellissima la messa in scena ed i costumi.
[...] Sabato seconda rappresentazione di *Melenis*.

6. gm., *Melenis di Riccardo Zandonai al Dal Verme*, «La Lombardia», 14.11.1912
Nella sua rinnovata tradizione della grande stagione autunnale, il teatro Dal Verme ha oramai stabilito un posto per una opera nuovissima di compositore italiano, alla rappresentazione della quale dedica ogni cura, senza badare a sacrificii. L'anno scorso *Conchita* tenne quel posto onorevolmente facendosi applaudire per parecchie sere da un pubblico sempre numeroso: forse per questo il posto è stato riservato anche quest'anno allo Zandonai, sotto l'egida della Casa Editrice Ricordi, per la sua nuovissima opera *Melenis*. Se *Conchita* si fece notare sopratutto per l'ardimento nella scelta dell'argomento e la originalità nella scelta dei mezzi d'espressione musicale, selezionati nell'arsenale modernissimo – *Melenis* appare come una sorella maggiore, cioè concepita prima e con minori preoccupazioni di staccarsi dal consueto.
L'argomento, almeno, ha ben poco di ricercato e di originale. La vicenda – già nota ai lettori – non è in sostanza che un fatto di cronaca sentimentale: una cortigiana dall'anima romantica d'illude di essere amata da un giovane il quale invece nel suo amore ha voluto solo cercare l'oblio momentaneo di una verace e contestata passione che lo tormenta. Il giovane raggiunge l'obiettivo dei suoi sogni e conquide la fanciulla amata; la cortigiana, non reggendo al dolore della disillusione, si uccide.
Il fatto può accadere ogni giorno, e *Melenis* potrebbe essere una chellerina, *Marzio* uno *chaffeur* vincitore di una corsa, e l'imperatore Commodo – che concede in premio Marcella al gladiatore vincitore – il proprietario di una fabbrica d'automobili ché nulla sarebbe mutato nella psicologia di questa tragedia. L'ambiente storico nel quale lo hanno trasportato i tre poeti, Louis Bouilhet, Massimo Spiritini e Carlo Zangarini non lo determina né gli imprime forme caratteristiche; gli fa semplicemente da sfondo decorativo. Questo sfondo decorativo avvolge naturalmente anche i personaggi, li veste per così dire, pur non entrando nella loro anima. Ed i riduttori italiani del poema francese hanno mostrato in ciò accorgimento notevole, ed hanno saputo conservare alla sceneggiatura ed alla forma un certo gusto d'arte dal quale qua e là son germogliati episodii interessanti atti a porgere occasione al musicista per mettere in evidenza le sue qualità di colorista, le sue attitudini decorative.
Ma il dramma vero, il carattere dei personaggi, lo svolgersi, il graduarsi, il contrastare dei loro sentimenti intimi – per quanto nel dramma scheletricamente accennato – attendeva di essere rivelato, approfondito dal musicista sopratutto.
Ora, mentre con grande ricchezza e modernità di mezzi il Zandonai ci presenta nel primo atto la *taverna della Suburra* e dà vita ed evidenza alla macchietta del liberto *Cleandro* venuto tra le cortigiane in cerca di novità pel suo padrone e ne trae occasione per un gustoso episodietto e crea con lontani e vaghi suoni ed impasti caratteristici di istrumenti una atmosfera musicale caratteristica intorno a tutti i personaggi – quando ci dovrebbe far discendere nell'anima degli attori del dramma e farci sentire ciò che la parodia soltanto freddamente ci dice, quando cioè egli dovrebbe essere il poeta – la preoccupazione della tecnica, della musica in se stessa, lo paralizza e lo impaccia. Ancora la sorella di Marzio, Stafila, ha un carattere per lo meno esteriore. Ma Marzio esprime le sue doglie amorose di primo acchito con un'enfasi ed una violenza come se egli stesso fosse Oreste nell'*Elettra*; e la seduzione onde *Melenis*, la modesta etèra della Suburra, si illude di avvincerlo a sé ha subito il carattere spasmodico del sadismo di *Salomè*.

Che importa se con arte e sapienza il musicista fa cantare *Melenis* secondo un autentico modo greco quando la sua canzone (ciò che sarebbe bastato) non dà la suggestione della seduzione che *Marzio* dovrebbe subire?
Certamente l'atrio del Circo è avvivato dal musicista di sonorità caratteristiche ed i suoni vocali e strumentali – con ricca fantasia e sicurezza mirabile coordinati – dànno spesso, come nelle acclamazioni lontane della folla, nel passaggio dei cristiani, nel trionfo finale, una sensazione di realtà viva. Ma il dramma resta estraneo all'ambiente, la realtà umana si limita al tipo secondario del liberto Cleandro. Nel suo colloquio con l'imperatore (uno degli episodii più evidenti) *Melenis*, quando chiede all'imperatore pietà per il suo amore non è né l'etèra innamorata ed umile e neppure soltanto una povera illusa qualsiasi, ma è una formula musicale preoccupata di se stessa e degli effetti vocali e strumentali.
Qualche vero accento sincero s'aggroviglia tosto fra gli artifici, e la commozione dal suo canto, dalla sua parola, non ci vien suscitata.
La catastrofe del dramma riproduce le stesse condizioni, gli stessi rapporti fra musica e dramma. Nel preludio al terzo atto il musicista, libero e padrone di sé, riesce assai meglio e più evidentemente con la sola orchestra – di cui usa con virtuosismo grande – a dare la suggestione della disperazione di *Melenis*, di quello che essa stessa ci dirà quando più tardi appare sulla scena. Gli è che qui è una suggestione vaga ed indecisa di dolore, mentre sulla scena il dolore e la disperazione dovrebbero svolgersi gradatamente in rapporto col carattere del personaggio dell'azione. E la misera etèra disillusa prende accenti eroici, come se in lei fosse personificata una grande tragedia dell'umanità.
È in questa sproporzione fra effetti e cause il difetto maggiore dell'opera di Riccardo Zandonai. Egli non rinuncia quasi mai ad essere prevalentemente e sopratutto musicista per essere semplicemente e sinceramente poeta.
Certo, un musicista dei più forti, dei più ricchi e dei più colti, egli ha pieno diritto di essere considerato, data questa *Melenis* – la quale, sebbene venuta dopo, sembra ideata prima della *Conchita*, della quale è più chiara e più semplice, meno ricercata ed irrequieta, e presenta anche un maggiore equilibrio nelle forme e nei mezzi. Ed appunto perché non ha più bisogno ormai di persuadere il pubblico delle proprie attitudini, del proprio sapere, né di sorprenderlo con l'artificio, è da augurarsi che egli si accinga in una prossima opera a compiere il primo e più alto dovere dell'artista: quello di cercare non il successo, il risultato industriale, ma *se stesso*.
Melenis è stata presentata iersera al pubblico affollato e sceltissimo del Dal Verme in modo inappuntabile. I tre quadri, scenicamente, parvero ammirevoli per carattere ed evidenza. Specialmente l'atrio del Circo ottenne grandissimo effetto. Sullo sfondo degli scenari del Palanti, ricchi, caratteristici, di ottimo gusto, i costumi del Chiappa su figurini del pittore Magrini.
Nella messa in scena molta cura, qualche volta – ad esempio nella movimentazione del coro al secondo atto – perfino troppo zelo, a scapito della logica.
Dei singoli interpreti in prima linea van messi il maestro Panizza ed il maestro Veneziani. Il primo ottenne una magnifica fusione fra palcoscenico e orchestra, ed in quest'ultima delle finezze di coloriti e degli slanci ammirevoli.
Il secondo risolse il problema non facile della parte corale in modo perfetto. E fu giustizia se il pubblico li volle al proscenio al secondo atto.
Il tenore Martinelli poté sfoggiare nella parte del *retore Marzio* tutte le magnifiche sue risorse vocali ed ebbe applausi anche a scena aperta.

La Muzio cantò con calore ed espansione, instancabilmente; ma avrebbe bisogno di una speciale cura ricostituente della pronuncia. Specialmente nell'ultimo atto fu però efficacissima. Ottima la signora Beinat – *Stafila* – e la Marchini in una piccola parte.
Un artista di grande intelligenza e dalla fresca voce si rivelò il tenore Boscacci nel creare la parte caratteristica di *Cleandro*. Un *cristiano* dal canto largo e dalla calda voce il baritono Marturiano [sic], ed un maestoso *imperatore Commodo* il basso Bettoni.
Fin dal primo atto il pubblico mostrò per l'autore una calda simpatia, plaudendo due volte a scena aperta e chiamando gli artisti ad ogni chiudersi del velario, quattro volte dopo il primo atto, cinque dopo il secondo e tre dopo il terzo, ed insistendo perché alle chiamate partecipassero il maestro Zandonai, piuttosto restio a presentarsi.
La seconda rappresentazione di *Melenis* – che certo sarà oggetto di discussioni – ha luogo sabato. Stasera *Otello*.

7. c.f., Melenis *di Riccardo Zandonai al Dal Verme*, «Il Sole», 14.11.1912
«Conchita», bizzarra, nervosa, promettentissima, non poteva essere dimenticata. Lo dimostrò ieri sera il pubblico, eletto e denso, accorrendo alla seconda opera – poiché il «Grillo del focolare» è sconosciuto fra noi – con cui il giovanissimo autore si cimentava al crisma del successo e della fortuna: «Melenis». E fu cimento assai propizio.
La cronaca registra al primo atto tre chiamate agli artisti ed una all'autore: ben sei chiamate al secondo, delle quali tre calorosissime al Maestro, che portò seco alla ribalta Ettore Panizza e il M.° Veneziani: e altre due – meno vive – alla fine del terzo.
Un simile esito può bene inorgoglire un artista di eccezione del valore dello Zandonai.
Il suo successo personale di compositore e di operista ha però superato quello specifico dell'opera sua, andando oltre il risultato lirico della poetica rievocazione romana che lo Spiritini e l'ottimo Zangarini hanno accortamente disposto per la sua Musa.
«Melenis» ha bellezze formali di un valore superbo, profuse con una dovizia ed una signorilità che solo una privilegiata anima d'arte – forte di coltura e infiammata di fervore entusiasta – può così liberalmente largire. È opera di struttura e di solidità. Ma è certo prevalentemente in questo senso – e meravigliando al riscontro di tanta potenza tecnica in un giovanissimo scrittore – che il pubblico ha giudicato.
Esso ha pensato con tutta la fiducia alle sicure opere di bellezza che lo Zandonai ci darà presto e quando vorrà più profondamente associare all'impaziente impeto del lavoro ed allo sfoggio di una mirabile dottrina, la meditazione o l'abbandono che strappano all'ignoto il piccolo suono non udito mai.
Ed egli che più d'ogni altro può farlo, lo farà: non è dubbio.
Per ora egli ci ha dato l'opera di chi si assicura anche più del rispetto per le proprie forze, provocando le difficoltà per vincerle. Si direbbe che lo Zandonai vi si è compiaciuto, tanta è la baldanza e la fede segnata in molte pagine, con senso rarissimo della varietà. Gli è così riuscito di foggiare dapprima un personaggio

musicale di bellissima linea – il goffo Cleandro che anima gran parte del primo atto – di miniare la «canzone dorica» di Melenis, vaghissima per purezza e colore, di fermare con ampiezza di contorni tutto il quadro secondo. Qui vi è anzi affrontato – e risolto, e vinto – uno dei più complessi problemi della rappresentazione musicale. Dopo la severa invocazione dell'etèra all'Imperatore e il toccante episodio del Cristiano, il quadro lirico assume una vastità temibilissima. Lo Zandonai vi si afferma con bella magniloquenza e con una sostenutezza di condotta da provetto operista.
Il terzo atto dell'opera – a parte il preludio di cui non è ben palese l'utilità o l'intenzione – offre ancora al Maestro di soffermarsi in una delicata pittura d'ambiente – culminante coll'elegante e bello «Inno a Imene» – di disegnare il nobile canto di Marzio «Salve, o casa del sogno» e di effondersi poi nel palpitante e tragico duetto finale. Tuttavia la vena pare farsi più sottile o meno viva, e più che altrove indugiarsi in compiacenze accademiche e decorative.
L'esito – del resto felicissimo, riferito più addietro – seguì dunque l'opera di conserva ed in ragione dei suoi pregi. Ad accrescerli giovò l'esecuzione. La signorina Muzio – una «Melenis» scenicamente ideale – cantò la lunga parte con a conosciuta arte e con bella passione facendosi anche applaudire a scena aperta al secondo e all'ultimo. Uguale onore toccò anche al tenore Martinelli, un Marzio vigoroso per canto e per azione. La signora Beinat – un'artista preziosa – fu ottima Stafila ed eccellente «Imperatore» il basso Bettoni. Il Boscacci diede al difficile personaggio di Cleandro una misurata e piacente comicità.
L'orchestra, impegnatissima in quest'opera, ha fatto degno onore al suo valentissimo capo il M.° Panizza che concertò «Melenis» con cura fraterna. Benissimo i cori. Mirabile, quasi scaligera, per buon gusto e sfarzo, la messa in scena che rivela sempre più le cure artistiche della Direzione.
Di «Melenis», che vedrà certo brillantemente confermato il suo successo, si dà sabato la seconda rappresentazione.

8. *«Melenis» di Riccardo Zandonai al Teatro Dal Verme di Milano*, «La Stampa», 14.11.1912
(Per telefono alla Stampa)

Milano, 13, notte.

Un pubblico magnifico, in cui si notano le più spiccate personalità dell'arte, della politica e del giornalismo, è accorso stasera al *Teatro Dal Verme* per ascoltare *Melenis*, la nuovissima opera di Riccardo Zandonai, l'apprezzato autore del *Grillo del focolare* e di *Conchita*, opera per la quale, dato il valore e la serietà del maestro, era più che giustificata la vivissima aspettativa.

Il libretto

Del libretto, che Carlo Zangarini e Massimo Spiritini hanno tratto dal poema *Melenis* di Louis Bouilhet, si potrebbe dire – s'intende senza farne colpa ai due riduttori – con una critica altrettanto facile quanto inconcludente, ch'era inutile scomodare... Commodo imperatore romano e i suoi contemporanei per riprodurre sulla scena il solito fatto dell'amante tradita da un giovane che sposa altra donna. Se non che quanti giudicassero per avventura in tal guisa, non solo mostrerebbero di non aver compreso i pregi reali del poema che sono tutti nella suggestiva ricostruzione d'ambiente e nell'alito di poesia raffinata e stanca, che

tutto lo pervade (come già la letteratura latina della decadenza); ma non giungerebbero neanche a spiegare certi atteggiamenti della musica che riveste il libretto. Una sognante immagine di fanciulla greca cui la vita d'etèra non ha contaminato la fonte del sentimento, un giovane retore melanconico e innamorato, la figura torva dell'imperatore Commodo vista in iscorcio, un lenone abile conoscitore delle voglie imperiali, etère, coro di cristiani, la suburra, il Circo, la villa d'un degenere discendente de Marcelli: ecco gli elementi drammatici traverso i quali si svolge il tenue filo d'azione che dà loro vitalità scenica.
Il primo atto ha luogo nella taberna di Saturnino in piena suburra. Fra scherzi di cortigiane in attesa di amanti, lazzi sfacciati di Cleandro liberto di Commodo, abilissimo nell'arte del lenone, entra nella taberna Marzio, giovine retore. La sua fisionomia dolce e melanconica colpisce Melenis, bellissima etèra greca, che sdraiata mollemente su un letto triclinare lo contempla in silenzio con interessamento profondo. Male insanabile d'amore affligge il giovine Marzio, follemente preso dalla figlia di Marcello edile. E spezzerà il giogo di dolore con la morte, romanamente: entrerà da gladiatore nel Circo e stramazzerà sulla sabbia col nome dell'amata sul labbro, oppure vincerà nel nome di lei, conquistandola col suo valore al rigido padre. Un canto lontano di cristiani s'ode fra le ombre della sera che scende.
Marzio è seduto tristamente sulla sponda del suo letto triclinare. S'alza Melenis e viene a porglisi accanto: «Sei triste, giovine, e mi fai pena...». Per distrarlo, Melenis accenna alcune movenze di danza e gli canta poi una strana canzone della paterna isola di Scio. Ma il giovine sembra non abbia sensi che per la sua visione lontana. Melenis tuttavia, languida e appassionata, riesce a poco a poco ad aprirsi un varco in quel cuore chiuso. Allorché la notte è del tutto calata, Melenis e Marzio escono sulla strada abbracciati.
L'atto secondo ci mostra l'atrio del Circo. Commodo, circondato da pretoriani vigilanti, ascolta avido le parole del liberto Cleandro che gli dà conto della femminile merce esposta nelle taberne della Suburra. Le lodi ch'ei fa di Melenis accendono le cupidigie dell'imperatore. Melenis infatti, che si aggira nelle vicinanze del Circo, è condotta alla presenza del tiranno; ma ella piangendo implora che questi la lasci al suo amore. Le sue parole toccano quanto di sentimento è rimasto ancora nel petto di Commodo che la rimanda libera. S'odono intanto le voci del popolo che dal Circo invoca l'imperatore e grida la gloria di Roma. Un gruppo di cristiani cacciati ferocemente nell'anfiteatro alza un canto solenne di pace fra le urla: «A morte! a morte!» della folla. Dall'arco di sinistra, portato a spalla dai gladiatori, Marzio si presenta coronato di lauro: tutt'il popolo si rivolge plaudente al trionfatore. Commodo lo chiama a sé e gli domanda che esprima un desiderio: sarà tosto soddisfatto. «Amor mi brucia il sangue ed il cervello...» risponde Marzio. – E la fiamma si chiama?» – «Marcella di Marcello!» – L'edile si fa innanzi fieramente, in atteggiamento d'offeso, ma uno sguardo torvo dell'imperatore ne frena gli sdegni all'istante; atterrito egli fissa le nozze per il domani. Melenis ch'è tra la folla getta un grido straziane e fugge.
Nella villa di Marcello, al terzo atto, fervono i preparativi mattutini per la cerimonia nuziale prossima a compiersi. Entra improvvisamente Melenis; le ancelle la circondano curiose ed ella spiega loro come si sia sperduta cogliendo fiori. Si toglie poscia una magnifica collana di perle, la spezza e ne sfila le gemme che offre alle avide mani delle ancelle, perché queste diano a lei tutti i fiori destinati alla sposa. Con gaie risa esse trascinano Melenis nel bosco. Appare intanto Marzio

tutt'assorto nel pensiero della vicina felicità; egli saluta ansioso la villa di Marcello come la meta del suo gioire. Ma improvvisamente una voce lo chiama. È Melenis che si mostra suo limite del boschetto. Ella piange e implora, rievoca i bei giorni d'amore; ma il giovine freddo risponde: – Lo sapesti Melenis! Io nuotavo nel mar perdutamente verso la dea! Tu fosti la Gitana [sic] di quel mare. Or raggiunto ho la mia riva! – Melenis è disperata e con oscura minaccia a Marzio che s'avvia verso la casa grida: – Per la tua via, se troverai le rose, ricordati di me, Marzio! Per la tua via se il sangue troverai, ricordati di me!
Tornano le ancelle con bracciate di rose e le depongono presso Melenis seduta sull'esedra marmorea; indi rientrano. Scuote l'etèra da' suoi cupi pensieri un canto: è il canto nuziale; fra poco il corteo dovrà passare di lì per recarsi al tempietto. Melenis con tragica decisione si serra al petto un fascio di rose e presso la soglia del tempietto le distende a terra come a trarne un profumato giaciglio; poscia, tratto dai capelli uno spillone d'oro, se lo infigge nel cuore, cadendo sui fiori traverso il sentiero che percorrerà la coppia nuziale.

La musica

L'enunziare un apprezzamento qualsiasi su un'opera musicale di complessa fattura e di elevati intendimenti artistici, qual è questa dello Zandonai, è compito sommamente scabroso per chi abbia cosciente visione del lavoro di pensiero del compositore. Un principio assiomatico deve, ad ogni modo, guidare e sostenere ogni criterio di giudizio, specialmente quando il tempo ristretto e la imperfetta comprensione, dopo una sola audizione, pongono chi giudica in uno stato di inferiorità di fronte all'opera d'arte lungamente meditata: e tale principio è che quando il musicista mostra in atto la convinzione che l'arte è un organismo vivente e come tale soggetta a un perenne trasformarsi e non s'indugia comodamente su forme che il pubblico ha già coronato; quando il musicista esprime un modo proprio di sentire e lo esprime con mezzi che denotano la piena padronanza della tecnica, egli ha diritto a tutto il rispetto ed a tutta le simpatia del pubblico in generale e dei critici in particolare. Tale è il caso di Riccardo Zandonai, che in questa *Melenis* ha confermate le sue qualità di compositore dal sentimento profondo, aristocraticamente contenuto, e dalla tecnica armonica, contrappuntistica e strumentale varia, ricca, in sommo grado colorita.
La fisionomia ritmica dei temi ond'è intessuta *Melenis* balza fuori dall'orchestra chiara, precisa, varia, come ben s'addice ad ogni musica che nello sviluppo tematico pone la ragion d'essere d'ogni sua psicologica significazione. Ne fanno fede (per non citare che qualcuno fra i temi principali) i ritmi saltellanti con dionisiaca irrequietezza delle prime scene nella Suburra, quello cromatico tormentoso che caratterizza il cruccio d'amore di Marzio; quello di Melenis, poeticamente semplice – per quanto un po' ingenuo – creato sulle note dell'accordo perfetto minore e trasformato poi all'infinito nel corso dell'opera dall'arte del compositore; le figure larghe e solenni dei canti cristiani, quelle leggiadre che animano le danze dei mimi e delle coretidi al secondo atto, e tante altre entità ritmiche. Il concetto tematico, peraltro, non impera nell'opera con la inflessibile logica dei *leit-motifs* wagneriani; fortunatamente per l'arte, il tempo di simili dispotismi è passato.. Varî sono i brani melodicamente indipendenti, e fra essi si notano i più poetici di tutta l'opera, quali la canzone di Melenis nel primo atto; tutta l'invocazione della bella etèra alla pietà dell'Imperatore nel secondo

atto; la canzone di Isi nel terzo; il lamento disperato della fanciulla tradita prima del suicidio.
Addentrarmi in un'analisi minuta della musica di *Melenis* mi condurrebbe troppo fuori delle proporzioni e delle esigenze di un semplice resoconto teatrale: sarei tuttavia ingiusto verso l'opera d'arte e verso il suo autore se, dopo le considerazioni generali esposte, non toccassi qualche particolare.
Il primo atto è, dei tre di cui si compone *Melenis*, il più freddo, musicalmente e testualmente parlando. Se infatti il compito della musica, in generale, è quello di esprimersi là dove l'esuberanza o la raffinatezza nel sentimento rende la parola impotente, quale musica potrà convenire in situazioni sceniche come quelle, non brevi, che si svolgono nella Suburra, affatto prive di sentimento? Il pregio del concetto musicale dovrà limitarsi in tal caso alla originalità delle figurazioni, alla ricerca delle armonie di cui esse sono rivestite, al colorito orchestrale destinato a metterle in luce. E per vero, in questa arte di coloritore lo Zandonai è maestro; egli ha saputo abilmente congiungere nella sua orchestra le meraviglie della polifonia all'uso quanto mai vivace del colore, contemperando così i pregi di due scuole: l'alemanna e la francese.
Anche nel primo atto, però, non mancano scene altamente espressive quali le due fra Marzio e la sorella Stafila. Più freddo invece riesce (se ne eccettui qualche brano) il lungo duetto fra Melenis e il giovine retore. La chiusa dell'atto è nondimeno piena di poesia e di suggestione.
Il secondo atto, come più ricco di elementi coreografici, è di quelli che hanno il pregio di non lasciare languire l'attenzione del pubblico. In esso, l'arte del compositore raggiunge veramente una potenza rara di espressione di forza quando alle urla di un popolo inferocito dagli spettacoli cruenti del circo s'innestano i canti pieni di pace solenne dei cristiani. Gli ottoni dell'orchestra sostengono gravemente il canto cristiano, gli archi, vertiginando, seguono con furor dionisiaco i sentimenti del popolo imbestialito, le buccine squillano sulla scena; l'effetto è pieno di forza e degno di penna magistralmente usata. La susseguente scena fra Marzio e Marcella raffredda alquanto l'impressione; il musicista non ha saputo trovare gli accenti di passione trionfante che convenivano al giovine che ha raggiunto una felicità lungamente sospirata. L'atto però si chiude con solennità e con... sonorità, la quale è sempre elemento di successo sicuro.
Al terzo atto è premesso un preludio di eccellente fattura. Imperniato sul tema di Melenis, cui si aggiungono altri motivi dolorosi e agitati che campeggiano nell'ultimo atto, è condotto con tale sapienza di svolgimento da risultarne un quadro sinfonico di prim'ordine. Anche in esso le risorse strumentali sono sempre all'altezza dei concetti melodici. L'atto terzo è certamente il più ricco di poesia e di sentimento di tutta l'opera. L'antico detto *dulcis in fundo* mostra sempre il suo valore in teatro. La breve introduzione dell'atto, la canzone d'Isi e il relativo coro d'ancelle sono veri gioielli musicali. Pure nel saluto che Marzio volge alla casa di Marcello vibra quel calore di sentimento che invano avevamo desiderato altrove. Al susseguente duetto fra Meenis e il suo perduto amante non manca la nota suaditrice [sic] della pietà e del dolore, ma gli nuoce per contro la lunghezza. La scena del suicidio di Melenis è ricca invece di passione disperata e il tragico contrasto stridente fra quella giovane vita spezzata e la lieta pompa del corteo nuziale che scende inconsapevole dalla casa di Marcello è musicalmente riuscito appieno. Anche in esso il tema di Melenis riappare di frequente accoppiato con bell'arte ad

altri temi. Rara è tuttavia, per concludere, l'ultima virtù emotiva nelle idee musicali di *Melenis*; prese queste col loro rivestimento armonico, colorite dai timbri strumentali, illeggiadrite dalla ricca trama polifonica (come ad esempio nel preludio del terzo atto), esse emanano un vero fascino di poesia o posseggono un notevole vigore drammatico; considerate invece nella loro nudità melodica da chi voglia controllarne la forza espressiva rivelano una effettiva scarsità di calore e di sentimento. Non siamo dunque ancora alla meta, ma è doveroso riconoscere che le tappe di questa meravigliosa ascensione verso il rinnovamento dell'arte musicale italiana sono quasi unicamente gloria di giovani forze, cui ci auguriamo non manchi il respiro per raggiungere le vette.
(Vedi l'esito in altra parte del giornale)

Il tiepido successo della "Melenis" di Zandonai

Milano, 13, notte.

Eccovi la cronaca della serata. Al Dal Verme è convenuto stasera un eletto pubblico. Fra gli altri assistono i maestri Giordano, Alfano, Vitali [sic] e Guy [sic].
Al primo atto si hanno tre chiamate. Al secondo atto si è applaudito alla romanza di Melenis: «Imperator! Imperator!». Si sono avute alla fine quattro chiamate. Al terzo atto tre nuove chiamate. È stato, insomma, un successo di stima per quest'opera che, per avere un suo carattere speciale, non è forse destinata alla popolarità di *Conchita.* Come musicista, dunque, il maestro ha dato prova di virtuosità; come operista, invece, ha dimostrato di non avere ancora trovato quella via che egli ansiosamente ricerca.
L'esecuzione ha fatto risaltare in modo molto ammirevole il lavoro di Zandonai. Il maestro con grande sapienza ha saputo trarre dagli elementi posti a sua disposizione tutto quanto si può desiderare, e tutti gli esecutori hanno dimostrato di sapere seguire scrupolosamente la linea direttiva fissata dal maestro. La Muzio ha prodigato i rari pregi della sua voce nel plasmare con morbidezza ammaliatrice il canto della protagonista mentre il tenore Martinelli è apparso un Marzio efficace per il canto e per la scena. Ottimamente il Vescaggi [sic], la Beinat e Bettoni. Decorosa e d'effetto la messa in scena.

9. *"Melenis" del m. Zandonai al "Dal Verme" di Milano*, «Il Messaggero», 14.11.1912

Milano, 13.

Questa sera al nostro Dal Verme, affollatissimo di pubblico, ha avuto luogo la prima rappresentazione della nuova opera del maestro Zandonai: *Melenis*, tratta dal poema di Louis Bouilhet, da Massimo Spiritini e Carlo Zangarini.
L'azione avviene in Roma l'anno di Cristo 188 e precisamente durante il governo di Aurelio Commodo. Il primo dei tre atti ci trasporta nella Suburra, il secondo nell'atrio del Circo, il terzo nei giardini dell'edile Marcello.
Il retore Marzio è perdutamente innamorato della bellissima Marcella, figlia di Marcello, ma la fanciulla è di troppo alto lignaggio perché gli sia concesso di chiederla in isposa.
E Marzio, per trovar pace al suo dolore, si reca fra le etère della Suburra e si imbatte nella giovane greca Melenis, che al solo vederlo si innamora pazzamente di lui.

Ma Marzio non pensa che a Marcella; e al secondo atto, trasformatosi in gladiatore, atterra fra il delirio del popolo un atleta della Tracia. L'imperatore Commodo, che assiste allo spettacolo, aggiunge la sua lode e gli chiede quale compenso può dargli per la conseguita vittoria, e Marzio chiede in premio Marcella, che gli viene accordata.
Al terzo atto – nel momento che si stanno per celebrare le nozze dei due giovani – Melenis, che non è riuscita a dimenticare un istante l'uomo che adora, si trae dai capelli uno spillone d'oro e se lo trafigge nei cuore, cadendo sulle rose sparse lungo il sentiero.
Il soggetto di Melenis, sceneggiato e verseggiato con una certa nobilità, porta seco un vizio di origine. L'antico mondo romano rappresentato sulle scene liriche vi procrea dei corpi senza anima, oppure imprime a quelle sue anime una sensibilità troppo diversa dalla moderna per poter trovare eco nel sentimento nostro.
In confronto di *Conchita*, nella musica della nuova opera di Zandonai si riscontra un processo di semplificazione ritmica tutt'altro che svantaggiosa alla sua interna struttura; ma l'indirizzo adottato dal maestro in *Melenis* non muta.
Le strofe di Melenis nel primo atto; la invocazione di Marzio a Marcella in fine dell'atto secondo; l'introduzione del terzo atto dopo il preludio, tubata dolcemente dal flauto basso (applicazione nuova dello strumento inventato dal prof. Albisi); il canto di Melenis, il suo sogno di amore sulle parole:

Tanto era bello il sogno mio

si possono chiamare le cose migliori della partitura, in ciò che essa contiene di più vocalmente espressivo.
L'esecuzione, giova dirlo, ha reso mirabilmente il nuovo lavoro dello Zandonai.
Il maestro Panizza ebbe la sapienza di ricavare dagli elementi posti a sua disposizione il maximum desiderabile.
La Muzio ha profuso tutti i pregi della sua voce nel rendere con allettatrice morbosità il canto di Melenis, mentre il tenore Martinelli apparve un gladiatore ottimamente rappresentativo e squisitamente canoro. Della comicità sensuale di Leandro [sic] fu interprete assai efficace il tenore Boscacci.
Bene tutti gli altri. La messa in scena ottima.
Un pubblico elegantissimo assisteva alla rappresentazione per la quale l'attesa era vivissima. Tra esso i maestri Giordano, Alvaro [Alfano], Vitale e molti altri.
Il successo dell'opera è stato piuttosto di stima. Infatti al primo atto si ebbero tre chiamate, al secondo quattro calorose, ed al terzo tre. Certamente quest'opera non avrà la popolarità di *Conchita*.

10. essepì, *"Melenis" di Zandonai*, «La Sera», 14-15.11.1912
La prima rappresentazione della *Melenis* al Dal Verme, per imponenza e per serietà di pubblico, non meno che per lo splendore della bellezza e dell'eleganza largamente diffuse nella sala, ebbe iersera l'impronta e l'interesse onde vanno famose certe *premières* della Scala. Non si erra affermando che il nome del maestro Zandonai ha esercitato sul pubblico di Milano, memore del successo avuto l'anno scorso dalla *Conchita*, una seduzione, che se è titolo d'onore per il giovane musicista, è anche titolo di merito per l'intuito del pubblico e per le sue rilevabili attitudini ad assimilarsi le manifestazioni dell'arte.
Poco importa se la cronaca della rappresentazione non afferma uno di quei suc-

cessi a base di decine di chiamate al proscenio, di battimani più o meno sentiti, a getto continuo, alla cui stregua si creano di un subito le fame e si inneggia dalla superficialità facilona all'astro che vorrebbesi ad ogni costo far sorgere. A questo proposito, si è indotti a compiacersi col maestro Zandonai che egli non sia rimasto vittima di quella superficialità facilona e di quella preparazione di ambiente che si traduce in una insidia tesa all'artista. Si sarebbe detto, anzi, che nel pubblico magnifico prevalesse la resistenza ad accoglienze le quali non fossero frutto della persuasività: quella persuasività che non si confà con l'impressionismo subitaneo, creatore sovente di successi soverchiamente calorosi quanto insanabilmente effimeri, dei quali l'intrinseca povertà dell'opera d'arte s'incarica, o prima o poi, di fare giustizia.
Il pubblico del Dal Verme non è stato vittima iersera di un impressionismo ingannatore: tale la spiegazione del bilancio della serata. Il quale segna una attenzione costante nel magnifico ed affollato uditorio: un applauso a scena aperta nel primo atto, alla chiusa dell'invocazione di *Marzio* ad una morte degna del gladiatore, e quattro chiamate alla fine: di queste tre agli artisti, la quarta all'autore. Nel secondo atto un grande, fragoroso applauso alla fine della scena di *Melenis con Commodo*: al calar della tela una chiamata agli artisti e tre susseguenti calorosissime all'autore, che si è all'ultimo presentato col maestro direttore Panizza ed il maestro dei cori, Veneziani. Il preludio del terzo atto fu applaudito ma parcamente: calata la tela una chiamata agli artisti, due al maestro. Di qualche isolatissimo protestante, magari obbediente ad una parola d'ordine, il pubblico nemmeno si curò; molte poi le discussioni pro e contro, in certi crocchi appassionate e vivaci, sul valore dell'opera, durante gli intervalli.

* * *

Tal discussioni vanno ascritte all'attivo della *Melenis*, che è un lavoro forte e organico, malgrado innegabili difetti e che possiede in larga copia virtù intrinseche, attestanti la solidità della tempra del maestro Zandonai, la sincerità di lui, la vigoria dell'organismo che egli ha creato, e – con buona pace di chi, amando i confronti, altrimenti la pensa – un progresso nell'arte del maestro, il quale in sì breve tempo ha già distanziato ogni altro giovane operista, e si è accinto ad una elevazione che, per indizi attendibili, dovrebbe portarlo a meta solo consentita ai privilegiati.
A non dubbi segni, non si è avvertito dagli amanti dei confronti, il divario che corre tra il dramma della *Conchita* e il dramma della *Melenis*, a tutto vantaggio del primo. Quello nella sua brutalità realistica ha una forza immediata di suggestione, che manca, in parte almeno, al secondo.
Non che qui si voglia denunciar in colpa lo Spiritini ed il Zangarini, di aver scelto i casi della bellissima etèra greca per farne un libretto sceneggiato con valentia e apprestato con poetico prestigio. Ma si deve ammettere che i casi di *Melenis* presentano un interesse molto relativo, perché sono i casi di troppe altre donne dello stesso stampo, e perché il mondo evocato dal Bouilhet, un po' storia e un po' leggenda, è soverchiamente noto e sfruttato per credere che esso eserciti una grande attrattiva. Il Zandonai si è forse deciso a musicare un tale libretto, un po' per quel coraggio cosciente che separa il mestierante dall'artista; un po' perché al suo intelletto vigile non sono sfuggiti taluni momenti di poetico lirismo e di passionalità nella essenza del dramma; un po' perché gli si è dato modo di misurarsi nel com-

pito arduo, ma seducente, di rendere musicalmente i quadri grandiosi, di maneggiare le masse in accentuati contrasti di colorazione: un po' infine, perché essendosi provato in un realismo morboso, gli parve non inutile alla formazione del suo io artistico, cimentarsi in un simbolismo, che per gli ingegni robusti, può costituire talora un provvido crogiuolo. Sia comunque, certo è che, alle prese con un libretto offrentegli risorse non straordinariamente abbondanti, il Zandonai non fu artisticamente inferiore al cimento: merito che gli stessi critici men benevoli, onestamente non potrebbero contendergli.

Né, ciò dicendo, mi permetterei di incoraggiare quella specie di indeterminatezza che, con la diversità delle tendenze, si riscontra nel Zandonai. La singolare facilità di comporre ch'egli possiede – dote preziosa in sé e come valido ausilio della sincerità artistica del Zandonai – gli impedisce probabilmente di abbondare di scrupoli nella scelta dei soggetti. Ciò potrebbe essergli causa di un disorientamento nocevole, il quale riverserebbe i suoi effetti sul pubblico. Chi pensi, per esempio, alla *Conchita* avverte nel Zandonai una spiccata propensione alla declamazione foggiata ad una incisività d'innegabile efficacia; chi si fermi sulla *Melenis* di quella incisività non troverebbe quasi traccia e scorgerebbe il disegnarsi nel Zandonai di una duplice tendenza: verso il declamato melodico cioè, e la melodia vera e propria. Or non è possibile giustificare queste constatazioni con la diversità dei soggetti, con la varietà delle esigenze inerenti ai medesimi. Un musicista che, come Zandonai, si estolle dal comune, deve decidersi. Intenderebbe egli contemperare il declamato melodico con la nostra melodia tradizionale, purgandola da eccessività, da convenzionalismi, da manierismi, incompatibili con le nuove tendenze dell'arte? Occorrerebbe imprimere al declamato, non solo a tratti, ma come carattere essenziale, espressività e varietà tali da imporsi alle impressioni e da dominarle; ciò che non è molto frequente nella *Melenis*. Nella melodia dovrebbe conciliare sempre la spontaneità con la nobiltà. Di questa ultima tendenza in *Melenis* sonvi segni manifesti e nutriti di promesse; il Zandonai ha il dovere di non mancarvi.

Perché ciò avvenga egli ha agile l'estro, geniale la fibra, chiara la concezione; rende non solo con gusto, ma con sentimento i momenti poetici: le idee lo sorreggono con una relativa disponibilità e varietà, e se non hanno in generale una marcata impronta personale, non obbligano che di rado l'uditore ad evocare inesorabilmente motivi, spunti, procedimenti usati ed abusati fino allo stucchevole. Si innalza il Zandonai sulla volgarità mantenendo alla declamazione carattere confacente all'aristocrazia del suo ingegno. Alla quale congiunge vera possanza tecnica, una sapienza ed insieme una genialità di armonizzazione che non credo né superata né uguagliata, oggidì, dagli operisti in voga, e che fa della sua orchestra non pure una collaboratrice, ma una determinante integratrice del dramma. Mai un istante di languore in essa, dei particolari assolutamente deliziosi, scarse le esagerazioni, perspicua e lucida la linea, omogenei gli impasti anche nei punti ove le necessità dell'azione reclamano dal musicista ciò che offende il sacro pudore degli ultimi avanzi di quello scolasticismo stantio, che non sa rassegnarsi ancora alla fatalità della sua sorte, nitide le sintesi e vigorosi, per intrinseco calore, gli effetti fonici. Ciò, in fine, che cospira a favore del Zandonai è la facoltà di padroneggiarsi: in un giovane potrebbe sembrar prematura, se non fosse frutto di un felice temperamento.

* * *

La *Melenis* contiene pagine le quali potrebbero solleticar l'ambizione di maestri già consacrati alla fama. In proposito, accennerò saltuariamente dopo le scene, certo ben fatte, tra le cortigiane e *Cleandro* nel secondo [sic] atto, ma che non presentano, anche per la situazione, né nulla di nuovo, né gran che di caratteristico, la seconda parte della scena di *Stafila* con *Marzio*, il suggestivo canto religioso lontano dei cristiani, e pressoché tutta la poetica scena finale tra *Melenis* e *Marzio*, la quale si avvantaggerebbe teatralmente con qualche abbreviazione. Nel secondo atto, esercita una irresistibile immediatezza d'impressioni la scena tra *Melenis* e *Commodo*, e alla sua accessibilità risponde una viva efficacia intrinseca. Piuttosto farraginosa è la seconda parte dell'atto, in grazia della orditura del libretto: se il Zandonai non gli tolse tale difetto organico, seppe però avvalersi accortamente di tutte le risorse che il quadro movimentato e grandioso gli offriva. Questa pagina dell'opera è più fatta di vivida, smagliante colorazione che di sostanza, ma si ha da por mente che il musicista non aveva che degli scorci su cui destreggiarsi, e del resto ormai vieti, ne contrasti tra il mondo pagano ed il mondo cristiano: d'altra parte, ove altrimenti fosse stato impostato questo momento episodico del dramma, il musicista, non volendo e non dovendo scostarsi da certe tradizioni per non perder di vista le esigenze di ambiente e il colore locale, avrebbe appesantito il lavoro e aggravata la monotonia delle tonalità e degli unissoni, armonizzanti con le tradizioni. Il pubblico non ha afferrato iersera l'essenza suggestiva del bellissimo preludio del terzo atto, come non avvertì la soavità e la squisitezza della scena tra le Ancelle, col canto melanconicamente dolce di *Isi*, e *Melenis*, e la ripresa di quel canto e del breve coro femminile. Nella scena successiva, quella della catastrofe, non si direbbe che il Zandonai sia riuscito in tutto ugualmente felice. Non lo fu nel saluto di *Marzio* alla casa di *Marcella* e nella prima parte dell'ultimo incontro della disperata Etèra con *Marzio*: la musica non ha qui la forte espressività che s'addirebbe all'azione e che dovrebbe risultare dalla sua condotta frammentaria, singolarmente adatta quindi a rendere il succedersi incalzante della emotività nell'animo della protagonista, cui soccorre ancora qualche filo di speranza. Invece dopo il distacco di *Marzio*, il Zandonai trova accenti sentiti e forme rispondenti alla situazione. L'opera dovrebbe finire col sacrificio di *Melenis*: si chiuderebbe alla stregua di una poetica suggestività, mentre il corteo nuziale col relativo coro ne cancella le tracce nell'animo dell'uditore, ed induce il musicista ad un ricalco d'effetti di sonorità, del quale non si intravvede la giustificazione artistica ed il bisogno teatrale.

* * *

L'esecuzione della *Melenis* ha recato all'opera un servizio rilevabile: tanto la complessiva che la singola. Il maestro Panizza corrispose pienamente al compito non agevole che gli spettava, e sia nel rendere le linee generali del lavoro, che nel porne in essere le particolarità, diede al maestro Zandonai prova degnissima di intellettuale fraternità, con la eccellente interpretazione e la perspicace padronanza della esecuzione. L'orchestra, assecondando le intenzioni del direttore, suonò valorosamente, come suona, anche nelle partiture che sono per essa di grande responsabilità, un'ottima orchestra. E i cori, istruiti da un maestro valente come è il Veneziani, fecero a propria volta onore alla responsabilità loro incombente.

La signorina Muzio – una magnifica e provocante etèra per prestanza di forme –

ha fatto artisticamente molto cammino, nel breve tempo dacché il suo nome viene ripetuto nel mondo teatrale: lo attesti anche il suo successo di ieri sera, ottenuto con la bontà e la resistenza della voce, con l'intelligente fervore, con la sicurezza negli stessi momenti più scabrosi della parte: ella dovrebbe però essere più spontanea nell'espressione e liberarsi da certo scenico convenzionalismo che scema efficacia alla sua azione.
Al Martinelli la parte del gladiatore sta a pennello: il pubblico ne rimase infatti favorevolmente impressionato: egli vi può spiegare le belle qualità della sua voce gagliarda e di eccezionale pastosità nelle zone centrali, pienamente adatta alla declamazione anche per la chiarezza della dizione, e all'ampiezza del canto: come ha saputo con la compostezza scenica rendere il carattere piuttosto indefinito di *Marzio*.
Lodevole la Beinat; apprezzato il Boscacci in una parte dove sarebbe facile esagerare; bene il Bettoni, che è davvero un imponente imperatore. Buoni la Marchini, il Marturano, la Zaccaria, la Poggi, la Magi e gli altri.
Nella messa in scena, il Dal Verme ha dimostrato di non esitar a competere con i rarissimi teatri di prim'ordine, ove essa risponde ad elevati intenti d'arte: la magnifica scena del terzo atto ha suscitato anche un mormorio di soddisfazione.

* * *

Al maestro Zandona l'augurio della meritata fortuna per il suo nuovo lavoro. Egli è tale tempra d'artista da rendersi perfettamente conto di quelle che sono le debolezze della *Melenis* e da non entusiasmarsi per gli alti pregi dell'opera. A quelle il Zandonai riparerà, nei nuovi lavori che l'arte fidamente attende da lui – primo, a quanto sembra, la *Francesca da Rimini*: quanto ai pregi, il Zandonai possiede largamente la incontentabilità, separante gli artisti che valgono e che, per questo, salgono, dalla dilagante mediocrità; e per vero dire, fa le opere in musica, con la musica.
Il Zandonai non deve, tuttavia, ignorare – risponda questo pensiero manifestazione di caute speranze – che le sue artistiche sorti sono a lui solo affidate.

11. Giuseppe Zannini / Italo Camillo Martelli, *"Melenis" del maestro Zandonai al "Dal Verme" di Milano*, «Gazzetta di Torino», 14.11.1912.
(nostro servizio telefonico particolare)

MILANO, 13 novembre.

La première di stassera era vivamente attesa, perché dopo il *Grillo del focolare* che costituiva una felice promessa e dopo *Conchita* dove l'autore si riaffermava ottenendo plausi unanimi, dal maestro Zandonai si aspettava ora il lavoro forte, l'opera d'arte, quello che doveva consacrarlo fra i migliori autori dell'epoca presente. Se il giovane maestro non è riuscito a darci il suo capolavoro, ha cercato però di avvicinarsi grandemente alla meta e il successo di questa sera deve essergli riuscito assai lusinghiero per perseverare nella via luminosa che certamente dovrà condurlo a successi più clamorosi.
La sala era magnifica, veramente da grandi occasioni – non un posto vuoto – un pubblico fine ed elegante – la critica al completo – tutto il mondo dell'arte, della musica, della intellettualità, dell'alta finanza si erano dati convegno al Dal Verme.

IL LIBRETTO

Il velario si apre mostrando l'interno di una *taverna della Suburra*, in Roma antica, l'anno di Cristo 188, imperante L. Aurelio Commodo. È un luogo di ritrovo di etère che ivi attendono ai passeggeri amori. Il liberto Cleandro, a servizi intimi dell'Imperatore, viene alla ricerca di belle fanciulle.

Nello stesso luogo, ma alla ricerca della sorella Stafila, considerata come fattucchiera, giunge pure il retore Marzio. Egli è immerso in tristi pensieri, perdutamente innamorato della bellissima Marcella, figlia all'edile Marcello, la quale è di troppo alto lignaggio perché egli possa pensare a chiederla in isposa. Marzio ha deciso di farla finita con la sua esistenza di dolore: saprà romanamente morire da gladiatore nel circo, ove forse la giovane amata, vedendolo nel periglio, avrà per lui pietà e commiserazione. Ma Stafila lo rassicura profetandogli più lieto avvenire.

Una delle etère frequentatrici della Taverna – *Melenis* – ha udito il colloquio ed ha rivolto la sua attenzione a Marcello [sic]. La fiamma di un verace sentimento di amore s'accende subitanea in lei. Rimasta sola col giovane, Melenis esercita tutte le sue seduzioni per conquistare il cuore di Marcello [sic]. Questi, illudendosi di poter dimenticare la sua infelice passione, concede il suo bacio alla bellissima affascinante cortigiana, la quale a sua volta s'illude di essere veramente amata.

L'atto secondo si svolge nell'atrio del Circo. Commodo sta ascoltando con interesse Cleandro che gli dà conto della sua missione, e gli dipinge per bellissima tra tutte, Melenis. L'imperatore la vuole subito presso di sé. La giovane etera gli viene tradotta dinnanzi – dopo che è passato un gruppo di cristiani oranti, destinati al supplizio. Ella supplica, piangente, Commodo di lasciarla libera, onde possa ritornare al suo amore, a Marzio, sua vita, suo tutto, e l'Imperatore si lascia impietosire e cede. Melenis, felice, ritorna al suo posto nel Circo, ove Marzio, trasformatosi in gladiatore, combatte contro un atleta della Tracia.

Il cruento spettacolo ha poi fine coll'olocausto del manipolo di cristiani.

Marzio atterra il tracio avversario. La folla delirante irrompe acclamando al gladiatore che viene incoronato. L'imperatore gli chiede quale compenso vuole per la conseguita vittoria. – Non altro premio che Marcella, esclama Marzio. Commodo e l'edile non possono rifiutarsi di acconsentire. Mentre il giovane gladiatore è al colmo della gioia, Melenis, la quale, confusa tra la folla, ha assistito a questa scena, si dà alla disperazione vedendo crollare il suo sogno.

Nel giardino della casa dell'edile Marcello sono imminenti le nozze di Marzio e di Marcella. Melenis vi è venuta con funesti propositi. Essa pur nell'angoscia, ha ancora un barlume di speranza: ma né con le supplicazioni, né con le parole amorose, né con la bellezza sua, né con le minaccie, riesce a riconquistare Marzio.

Dice *Melenis*, quando si accorge della vanità dei suoi tentativi:

Oh spietato! E chi fosti
Tu? Un amante, o un nemico?

Marzio risponde:

Un naufrago, Melenis...

Tutto è finito. A Melenis non resta che la morte. Ed essa, dopo aver cantato le sue svanite speranze, i suoi sogni, si uccide sulla soglia del tempietto ove si celebreranno le nozze, mentre Marzio e Marcella, preceduti dal corteo rituale, vi muovono.

L'ESECUZIONE

È stata curata in tutti i suoi dettagli dalla coscienza artistica e dalla intelligente attività del maestro Panizza, che è riuscito oggidì ad occupare un posto eminente nell'arringo dei più celebrati direttori d'orchestra. Egli ha saputo in breve volgere di tempo compiere passi prodigiosi e l'esecuzione di stassera ne è stato un saggio radioso. L'orchestra da lui guidata ha dato il giusto rilievo anche nei più minuti particolari alla musica dello Zandonai colorendola con finezza e vivacità. Il maestro ha dovuto presentarsi più volte al proscenio per raccogliere il plauso insistente dell'assemblea. Il massimo equilibrio è sempre regnato fra orchestra e palcoscenico e anche le inevitabili incertezze di una première non ebbero ragione di essere rilevate, tanto fu curata la messa in scena d *Melenis.*

Degli artisti emersero: la *Muzio*, una cantatrice ideale, piena di seduzioni e nella voce fresca, vellutata, e nell'azione piena di grazia. Come essa fu *Manon* sentimentale e amorosa – come fu *Desdemona* bella e soave, seppe essere stassera una protagonista di grande stile e gli applausi che il pubblico più volte ebbe e decretarle devono averla compensata delle tante cure da lei prodigate per dare al personaggio di *Melenis* il giusto rilievo; il *Martinelli* cantante delizioso, dicitore squisito, dagli acuti di un cristallino puro e invidiabile che già la direzione scaligera si è accaparrato – artista nell'animo e assai espressivo. Ottimi gli altri dalle parti primarie alle secondarie, tutto un assieme di fusione sicura. Il coro istruito dal maestro Veneziani ha cantato sempre col massimo impegno. Degna di nota la bellissima cornice scenica che fu assai ammirata e signorile il vestiario.

Certamente la Suvini Zerboni e il sig. Poli vogliono continuare le tradizioni artistiche alle quali vengono improntate le stagioni autunnali d'opera al Dal Verme e noi siamo lieti di tributare da queste colonne il pubblico plauso.

La cronaca della serata

È stata assai lieta. Il pubblico ha mostrato un vivo interessamento durante lo svolgimento di tutti i quadri e ha mostrato di apprezzare moltissimo la nuova opera.

Atto 1°. Applausi al tenore Martinelli alla canzone con Stafila; tre chiamate agli artisti e una all'autore dopo calato il velario.

Ato 2°. È il migliore musicalmente e teatralmente, specialmente nei riflessi del grande istrumentale che lo Zandonai ha trattato da vero artefice. Se egli avesse per un attimo slegato l'azione dopo il trionfo di Marzio, il teatro sarebbe sorto ad applaudire, tanto bella è quella pagina musicale. Applausi alla sig.a Muzio dopo la preghiera a Commodo, detta con finezza squisita: alla fine dell'atto cinque calorose chiamate all'autore, al maestro, agli esecutori.

Atto 3°. Applausi al duetto tra Melenis e Marzio che la Muzio e Martinelli dicono assai bene; impressionante la morte della bella etera: parecchie chiamate a velario chiuso.

L'opera è durata cogli intervalli circa due ore e mezza: l'azione serrata ha assai incontrato.

Giuseppe Zannini

IMPRESSIONI SULL'OPERA D'ARTE

Che dire, ora, riassuntivamente, di *Melenis* come opera d'arte rispetto al suo autore ed alla moderna produzione lirica italiana?

È noto che lo Zandonai si è fatto rapidamente largo, da solo, frammezzo ai molti

che, più o men preparati, hanno in questi ultimi anni tentato fra noi l'arringo operistico. Colla geniale *Conchita* egli ha ben presto legittimato tutte le fondate speranze e le fiduciose previsioni che di lui si erano concepite (e mi sia lecito, per una volta tanto, rallegrarmi con me stesso per la profezia espressa su queste colonne quattro anni or sono e non smentita fortunatamente da chi ne formava l'oggetto), dopo la più che promettente rivelazione del «Grillo del focolare» al vostro «Chiarella».
Anche questa *Melenis*, sebbene a parer mio non si rinvengano in essa nuove doti più profonde e caratteristiche di quelle apparse in *Conchita* – opera certo meno equlibrata dell'attuale ma pervasa da un'avvolgente onda di esuberanza giovanile – è spartito di un vero valore che riconferma le forti ed originali qualità del suo autore e ci discopre atteggiamenti e disposizioni meritevoli di essere lodati.
Melenis non sembra derivare da *Conchita* come una naturale evoluzione nello stesso cammino, ma pare invece segnare un passo in una via, almeno formalmente, dissimile dalla prima. Se in questa si accentuava la tendenza all'opera costituita da atti formati da altrettanti quadri sinfonici e, col predominio orchestrale pittorico, un orientamento verso la nuova scuola francese, in *Melenis* ci ricolleghiamo idealmente alle schiette tradizioni dell'opera lirica italiana, intendendo come ultimo modello del genere l'*Otello* verdiano. È infatti evidente in quest'opera oltre la legittima signoria del canto, la composizione secondo la tradizionale struttura italiana dei pezzi, anche se la consumata abilità dell'istrumentatore ne lega i trapassi con efficace continuità.
Ma, intendiamoci, la ripresa di tale forma d'opera è assunta con tutta la modernità di taglio, con tutta la ricchezza dei mezzi espressivi attuali, che l'epoca impone più che non consenta, e sullo stampo, dirò così, *italiano* della forma, lo Zandonai ha già impresso il sigillo di una sua personalità vigorosa.
Se non siamo ancora di fronte all'opera compiutamente bella, in ogni sua parte, brillano già i segni che questo giovane ha trovato la sua strada e *Melenis* apporta al famoso problema della nuova formula dell'opera italiana il contributo di una soluzione che non è ancora l'ideale (e chi può mai dire quale esso sarà?) ma certo si eleva su tutta la serie delle minori e recenti sorelle con una grande nobiltà di intenti, con una rara padronanza di mezzi e con una felice messe di risultati.
Precipuo mostra lo Zandonai in questa opera il senso della teatralità che completa e rafforza le sue spontanee qualità di musicista. Culmina il segno della loro felice fusione nella grande scena finale del secondo atto, dall'apparire di Marzio trionfatore sino alla fine, e mentre la situazione avrebbe facilmente tentato a cadere nel grande finalone meyerbeeriano, questo giovane sa ottenere realmente una imponenza degna dell'evocata Roma imperiale, che soggioga per la maestà dell'assieme e la bellezza armonica delle parti gareggianti sul palcoscenico e nell'orchestra in un trionfo di porpora e d'oro.
Conoscevamo già in *Conchita* la rara perizia strumentale di questo giovane che ormai in tale campo non ha più segreti da apprendere, pur avendo colà lamentato, talora, un predominio ingiustificato dell'orchestra sulle voci, ma in questa *Melenis* troviamo invece restituito in tutta l'opera al canto all'espressiva ricchezza delle voci il compito loro dovuto ed ammiriamo nella loro trattazione un'abilità rara, una signorile eleganza di modulazione, mentre la fusione dei due mezzi espressivi è ottenuta in quasi tutta l'opera con armoniosità di effetti.
Dell'abilità e del buon gusto dello strumentatore puro, è ottimo saggio il preludio del terzo atto.

Ma c'è qualche cosa che impedisce a quest'opera di essere tutta bella e la colpa risale in gran parte al libretto. Intendiamoci, io non voglio addossarla soltanto agli autori ché la responsabilità ricade com'è giusto in maggior misura sul maestro che l'ha musicato.
Non è certo peregrino il soggetto anche se trasportato in ambiente romano con un'etera greca a protagonista, e la vicenda scenica è invero troppo scarsa per riempire di sé tre atti con quella vivacità d'azione che dev'essere il pernio di ogni opera teatrale. E quanto ai caratteri, se quello di Melenis può dirsi riuscito ed interessante (il che basta a spiegare la scelta del maestro e la vitalità dell'opera) che mai si deve dire di quel Marzio, un retore che si ricorda di essere tale solo con Melenis quando l'abbandona all'ultimo atto, che, per un amore non corrisposto va a fare il gladiatore (come se ciò fosse la più facil cosa) e poi, mentre si era votato alla morte, si batte e vince? A parte che per il grosso del pubblico, ignaro del libretto, la sua ricomparsa nel secondo atto come trionfatore e sposo di Marcella riesce un *rebus*, non è forse avvertibile facilmente il mezzuccio di una tale trasformazione (da retore a gladiatore) per offrire il campo allo sfondo musicale di tutto il secondo atto? E quella sua canzone al terzo atto che maledettamente vi richiama (nella situazione sola però) il famoso «Salve o dimora» che ci sta a fare se non per prolungare l'atto?
Gli interrogativi potrebbero continuare e le risposte non sarebbero tutte favorevoli all'insieme dell'opera, ma bisogna essere giusti e riconoscere che il libretto offriva pure, massimamente col personaggio di Melenis, come abbiamo detto, e coi particolari dell'ambiente, per sé stesso potentemente evocatore, eccellente materia al compositore che ha saputo valersene sino a farvi dimenticare colla malia della musica l'inconsistenza di certi personaggi.
Ed ecco lo Zandonai dedicare il meglio della sua ispirazione naturalmente elegante, i tesori dell'arte sua aristocratica, alla protagonista dell'opera facendone balzare un'anima musicale viva e maliosa che irraggia dintorno a sé un fascino dolce e seducente e costituisce come il centro tonale dell'opera.
Eccolo, per scendere a qualche particolare, trovare per lei, nella finissima canzone dell'atto primo «Salii su un pesco con la scala doro», le grazie di una derivazione ellenica ingioiellata delle più squisite armoniosità moderne; eccolo, in tutta la seguente e forse tropo lunga scena della seduzione, prestare a lei ora accenti di soavità incantevoli, ora ardenza [sic] di voluttuosi inviti, ora sincerità di passione purificatrice.
E quando riappare nel secondo atto mette nella sua preghiera a Commodo tutto il supplice accoramento di una «malata d'amore» che sa vincere anche la cupidità del Cesare e infonde nel suo canto di liberazione uno squillo di vittoria veramente irresistibile.
Ed infine nell'atto terzo, dopo aver soffuso sul suo canto la tristezza dell'imminente abbandono, dopo aver suscitato nei suoi ultimi tentativi presso Marzio toccanti implorazioni, sa riflettere anche sull'ultimo gesto che corona il sacrificio d'amore di quell'etera la luce di una grazia suprema.
Certo, a volte la preoccupazione di conservare quella linea di armoniosa purezza che l'ambiente consigliava, impedisce all'autore di mettere qualche vampa più passionale nel personaggio e l'ispirazione par venire più dal cervello che dal cuore, ma non sappiamo se ciò non sia voluto e se il compenso non andrebbe a discapito dell'euritmia del lavoro. All'effetto del quale giovano, infondendo va-

rietà di colore e suggestiva evocazione di ambiente, le cure che lo Zandonai dà ai particolari ed allo sfondo: basta così la vivacissima scena di Cleandro colle cortigiane nell'atto primo ad animarci la taverna di Saturnino con discrezione di verismo.
Dell'atto secondo ho già lodato il grandioso finale ed aggiungerò che anche le altre scene di Commodo con Cleandro, ed il passaggio dei martiri cristiani, tratteggiano con efficacia le opposte forze in lotta, ma era questo un cozzo che l'autore avrebbe potuto sviluppare con maggiore ampiezza accrescendo interesse al dramma.
E infine anche nell'atto terzo la dolorosa fine di Melenis si svolge tra riusciti contrasti di canti e di danze che indicano nello Zandonai un perfetto assimilatore dell'ambiente musicale dell'epoca.
Concludendo, questa *Melenis*, pur con quello di non riuscito che in essa è rimasto, è una degna e maggior sorella del *Grillo del focolare* e di *Conchita*, e segna nel sereno cielo dell'opera classica il vigoroso volo di un maestro di ingegno e di volontà verso i nuovi orizzonti ove già s'accende l'aurora della nuova opera italiana. Sarà la *Francesca da Rimini* che egli sta musicando sulla tragedia d'annunziana – un libretto per lui ideale – ad offrirgli il lauro della trionfale vittoria? Noi non possiamo saperlo, ma certo il giovane irredento che persegue un così alto ideale d'arte nazionale è ben degno dell'augurio!
Italo Camillo Martelli

12. *"Melenis" del m.o Zandonai al "Dal Verme" di Milano*, «La Tribuna», 15.11.1912

Milano, 14.11

Il maestro Riccardo Zandonai, autore acclamato del *Grillo del focolare* e di *Conchita*, ieri sera ha presentato al giudizio del pubblico milanese il suo terzo lavoro, *Melenis*. Per questa prima rappresentazione l'aspettativa era assai grande, data la bella rinomanza del musicista e la viva simpatia di cui egli gode nel mondo musicale.
Il *Dal Verme* era perciò affollatissimo e l'uditorio mostrava i segni di una favorevole predisposizione. Tuttavia il successo dell'opera non fu caloroso come da tutti si sperava, anzi si prevedeva. Gli applausi ci furono, ma non apparvero mai unanimi né entusiastici.
Il libretto di *Melenis*, scritto da Massimo Spiritini e Carlo Zangarini, mira sopratutto agli effetti di teatralità, anche a scapito del contenuto psicologico del dramma. In esso vediamo, al primo atto, il retore Marzio che, nella *taberna* di Saturnino alla Suburra, vaga triste e sconsolato poi che è acceso d'amore per una meravigliosa fanciulla di condizione sociale troppo elevata per lui: la figlia dell'edile Marcello. Inutilmente Stafila, un'abile indovina, cerca di fargli coraggio e di ispirargli fiducia nel suo destino: egli, perduta ogni speranza, pensa alla morte.
Intanto la procace e ardente Melenis, una greca di bellezza scultoria, danzatrice e cantatrice trascinante, gli si avvicina e gli offre tutta sé stessa, mostrandosi presa per lui da una invincibile passione. Marzio dapprima si ritrae, ma poco a poco si piega al desiderio della splendida etera.
Melenis canta al giovane la più voluttuosa delle sue canzoni:

Salii sul pesco con la scala d'oro
(erano tutti d'oro i miei pensieri)
Morsi una pesca con i denti bianchi
morsi una pesca sino alla midolla
.....
All'ombra delle rose io mi sedei
e un'ape punse a caso la mia bocca
Donne, s'ei passa, dite al mio diletto
che un'ape farà il miele col mio sangue!

Alla fine Marzio, desideroso d'oblio, accoglie tra le sue braccia l'innamorata cortigiana ed esce con lei nella strada silenziosa.
Il secondo atto si svolge nell'atrio del Circo. L'imperatore Commodo assiste ai giuochi. Egli ha adocchiato, tra la folla, Melenis e comanda che sia condotta a lui. Ma la greca riesce ad impietosire il feroce e lussurioso monarca e ottiene di conservare la libertà. Intanto, nell'arena, Marzio, travestitosi da gladiatore, combatte e atterra un atleta formidabile. Il popolo inneggia a lui e l'imperatore Commodo gli domanda quale premio egli desideri per la sua vittoria. Marzio allora chiede la mano di Marcella, la figlia dell'edile da lui tanto amata. L'edile insorge furibondo contro l'audace, ma Commodo con un gesto gli impone silenzio. Le nozze si faranno l'indomani.
Marzio e Marcella restano avvinti, grandiosamente. D'un tratto si ode la voce di Melenis triste e pure minacciosa:

Donne, s'ei passa, dite al mio diletto
che un'ape farà il miele col mio sangue!

Al terzo atto, la tragedia ha il suo compimento. Mentre fervono i preparativi per le nozze di Marzio e di Marcella, Melenis viene alla quieta villa suburbana per strappare il suo amante alla fortunata rivale. Ma l'egoista Marzio si mostra impassibile alle sue preghiere disperate. Marzio non l'ama, non l'ha amata mai. Ella è stata per lui una creatura di piacere e nulla più... Melenis comprende che ogni insistenza è inutile e si allontana, decisa a morire.
Così non appena appare sulla soglia della villa il corteo nuziale, ella trae dai capelli uno spillone d'oro e con voluttà se lo infigge nel cuore. Ma il suo sacrificio è inutile e passa quasi inavvertito. Il corteo si allontana tra gli inni giulivi,

agita al vento la torcia di pino,
lieto conduci al talamo la sposa...

* * *

Come già abbiamo detto, questa *Melenis*, se pure non entusiasmò, ottenne lieta accoglienza.
Dopo il primo atto il pubblico chiamò tre volte gli esecutori e tre l'autore. Dopo il secondo le chiamate furono tre e altrettante alla fine dell'opera. ma l'uditorio, per quanto ben disposto verso il valoroso autore, non fu mai trascinato dall'emozione.
Il dramma in nessuno dei suoi momenti più forti ebbe potenza di suggestione. Assai animate e vivaci furono le discussioni durante gli intermezzi. Constatata ancora una volta la vasta cultura musicale dell'autore, il pubblico cercò di appas-

sionarsi, ma invano, alle vicende dell'infelice amore di Melenis e alla tragica sua fine.
Melenis, l'unico personaggio veramente interessante, non basta da solo a ravvivare il dramma, circondato come è di figure scialbe, di corpi senza anima. E gli applausi infatti si ebbero solo quando la figura della protagonista ebbe slanci di vitalità, di personalità umana.
Al primo atto, che è indubbiamente il migliore dell'opera, piacque la invocazione di Marzio, ma l'applauso fu diretto, piuttosto che alla musica, alle belle note acute del tenore Martinelli. La languida danza di Melenis, la sua canzone ed il suo racconto ingenuo e così magistralmente colorito dall'orchestra, provocarono un tentativo di applausi, ma molto debole, forse perché non tutte le bellezze musicali di quei pezzi, come in genere della nuova opera, sono facilmente accessibili. La nobiltà squisita di questo primo atto sarà indubbiamente e come merita rilevata dal pubblico nelle successive audizioni.
Il secondo atto, quello del Circo, il più movimentato, scosse l'uditorio e determinò il successo.
La preghiera di Melenis all'imperatore perché le conceda la libertà fece vibrare la corda del sentimento e le spasmodiche invocazioni della bellissima greca provocarono il più caldo applauso della serata.
Di effetto immediato fu il contrasto tra il canto dolce dei cristiani condotti al martirio e le interne urla della folla incoraggianti i gladiatori ai cimenti del Circo.
Un applauso accolse il preludio del terzo atto, che apparve una pagina orchestrale di bellezza rara, ma subito dopo il pubblico ridiventò freddo né valsero a scuoterlo il ritmo danzante delle ancelle floreali né l'aria di Marzio che saluta la casa di Marcella: anzi l'uditorio rimase glaciale anche durante la grande scena fra Melenis e Marzio. La disperata invocazione della donna e il suo spasimo atroce e lacerante – strano a dirsi – provocarono un senso come di oppressione che non permise al pubblico di apprezzare al giusto valore il forte coro epitalamico che chiude l'opera.
Indipendentemente dai disparatissimi giudizi che furono forse troppo affrettatamente lanciati iersera, bisogna riconoscere che lo Zandonai con questa *Melenis* ha superato quanto già aveva dato nelle sue opere precedenti. Lo Zandonai ha dimostrato di essere padrone di tutti i reconditi segreti dell'orchestra e di conoscere a perfezione tutta la forza espressiva della moderna arte.
L'esecuzione da parte degli artisti dell'orchestra fu quale lo stesso autore avrebbe potuto desiderare.
La faticosissima parte della protagonista venne sostenuta con sicurezza e resa con espressione dalla signora Muzio; il tenore Martinelli ha delle magnifiche risorse vocali e tutte le sfoggiò nella parte di Marzio, riscuotendo applausi anche a scena aperta. Il tenore Boscacci creò con intelligenza la caratteristica parte di Leandro [sic]; buone nelle loro piccole parti la Steinat [sic], la Marchini, il baritono Marturiani [sic] e il basso Bettoni.
L'orchestra suonò mirabilmente sotto la direzione del maestro Panizza, che fu chiamato più volte al proscenio insieme all'autore. Ottimi i cori e la messa in scena.

* * *

Il critico del *Corriere della Sera* dice di *Melenis*: [«]Nello stesso punto in cui l'ammiriamo, essa non riesce a persuaderci pienamente, a vincere ogni nostra resi-

stenza, a darci il brivido dell'entusiasmo. Sentiamo che ci manca ancora qualche cosa più essenziale, qualcuna delle forze dinamiche ed emotive della grande opera d'arte. Quale? Non saprei dirlo con esattezza. Certo, non giova al pronto effetto di *Melenis* la forma del suo discorso musicale che oscilla continuamente tra quello del canto e quello della declamazione e cade in piccoli periodi monotoni, oggetto della nervosa inquietudine dell'orchestra e di quella di tutti i personaggi. Una forma siffatta non si intende con facilità e stanca la nostra attenzione con lo stimolarla senza concederle mai un istante di riposo, senza risorgerla con le attrattive e la ripresa della varietà.
Il più delle volte la ricerca dell'accento drammatico interrompe il fluido drammatico spontaneo dell'espressione musicale del genio del maestro; tende capziosamente a sostituire il valore della forma a quello del pensiero. Ma la nuova opera contiene parti di sì grande bellezza che difetti anche più gravi di quelli notati le potrebbero essere facilmente e meritatamente perdonati[»].
Il critico del *Secolo* esprime questo giudizio:
[«]In confronto alla *Conchita*, nella musica della nuova opera di Zandonai si riscontra un processo di semplificazione ritmica tutt'altro che svantaggiosa alla sua interna struttura; ma l'indirizzo adottato dal maestro non muta. È indirizzo senza finalità volgari, introdotto dal senno e dall'energia di un giovane maestro sdegnante le vie comuni del successo, un indirizzo tuttavia piuttosto discutibile nel riguardo estetico. In altri punti lo Zandonai non riesce a darci tutto il desiderabile.
La sua orchestrazione è interessante troppo sovente per sé stessa come prodotto di una sensibile spinta e di una immaginazione che indaga con fortuna le belle combinazioni sonore.
Invece il discorso suo langue e pare che la passione richiegga una vera profondità di espressione musicale e quella incisività drammatica da cui dipende in fin dei conti la possibilità di imprimere il pensiero proprio nel pensiero degli altri[»].
Il critico della *Sera* trova che lo Zandonai è riuscito a superare in gran parte queste difficoltà ed a plasmare un lavoro che si segnala per organica unità, per copia di idee, per solidità di costruzione, per bellezza di particolari: una notevole opera d'arte insomma e insieme un'opera da teatro. Nuoce al lavoro artisticamente e praticamente l'indeterminatezza dell'indirizzo dovuta con tutta probabilità ad una invidiabile dote del Zandonai, la facilità cioè con cui egli compone, dote che egli dovrà successivamente disciplinare.

13. C.G.P., *Melenis di Riccardo Zandonai al Teatro Dal Verme di Milano*, «Il Corriere d'Italia», 15.11.1912

MILANO, 14, matt.

Stagione critica per i critici corre a Milano. Con teatri di musica aperti contemporaneamente, le novità melodrammatiche si susseguono con vertiginosa vicenda, lasciando più sbalordito che commosso il pubblico che ha voglia e tempra di seguirle.
Iersera fu la volta della nuova opera dell'autore acclamato di *Conchita*, questa greca *Melenis*, che nella Roma della decadenza imperiale trova l'amore e la morte. Riccardo Zandonai, giova dirlo subito, ci ha presentato un lavoro che non solo non smentisce, ma accresce la sua fama di musicista dalle elevatissime intenzioni artistiche e di esperto conoscitore di tutti i segreti della tecnica musicale. Non

sempre però è riuscito nel corso della sua opera a suscitare in noi emozioni profonde col calore e con l'intima virtù delle idee melodiche ond'è intessuta abilmente questa *Melenis*.

Il Libretto

Carlo Zangarini e Massimo Spiritini han tratto il nuovo libretto dal poema *Melenis* di Louis Bouillet [sic].
La scena del primo atto rappresenta la taverna di Saturnino nel rione della Suburra. Lidia, Calpurnia e Mirra conversano allegramente tra loro; Stafila, la fattucchiera, lentamente agitando i dadi nel bossolo, giuoca attenta tutta raccolta in sé e Cleandro, che l'imperatore ha fatto strumento d'ogni sua nefandezza, s'aggira in mezzo ad un gruppo di donne. Mimi, gladiatori, tavernieri sono ovunque.
Della scomposta gazzarra Marzio, il giovane retore, ha disgusto e noia; è triste e chiede consiglio e conforto alla sorella Stafila. Egli ama, senza speranza di farla sposa, la figlia dell'edile Marcello e vuol morire, morire però di una morte bella nel Circo coi muscoli lucenti al sole, avanti a tutta Roma fremente, avanti ad Augusto. Si farà gladiatore.

E forse una giovine
donna m'avrà veduto
e il viso celerà dietro la mano
e il pianto solcherà la bianca mano
Ah! che la scorga allora
e ch'io stramazzi morto sulla sabbia
calda, col suo bel nome
piantato fra le labbra, come un fiore.

Ma la sorella gli predice non la morte, ma una sorte migliore, la vittoria, la gloria! La scena si sfolla. È scesa la sera. Da lontano giunge fievole e triste un canto come una preghiera che esca da un sepolcro: sono i cristiani.

Donami un cuore puro e rinnovella
nel mio petto l'amor della giustizia;
grandi son le mie colpe; tu cancella
Signore, in me ogni traccia di nequizia

Intanto appare silenziosa Melenis, la bellissima greca; si avvicina a Marzio che cerca togliere dai suoi tristi pensieri. Danza a lui davanti, e canta una canzone del suo paese; gli narra la sua storia, storia breve e dolorosa che finisce col provocare un labile amore in Marzio verso Melenis.
L'atto secondo ci conduce nell'atrio del Circo. È il momento in cui Marzio sta lottando con un campione trace. Giungono incomposte le grida e gli urli della folla, mentre s'eleva calma e solenne la preghiera dei Cristiani destinati ad esser pasto alle belve.
"Vittoria! Vittoria!" – si grida dal Circo. Marzio ha vinto. Da ogni parte, dalle scale e dagli archi del fondo accorre la folla; atleti, mimi, aurighi, matrone, senatori, patrizi, cavalieri e centurioni si sospingono per acclamare il vincitore che, portato a spalle dai gladiatori, coronato di lemnisco, s'avanza preceduto dai buccinatori. Tra la folla è Melenis. Mimi e coretidi danzano avanti al trono dell'imperatore. Questi chiama a sé Marzio e con fraterno gesto di confidenza chiede al

giovane quale sia il suo desiderio. E Marzio, incoraggiato dallo sguardo di Marcella presente, risponde che egli non desidera che sposare la figlia dell'edile Marcello. Melenis fugge con un grido straziante. Commodo obbliga il padre a cedere la figlia al vincitore.
Nell'atto terzo ci troviamo nella villa suburbana di Marcello. È l'alba nuziale di Marcella e di Marzio. Un gruppo di ancelle sono intente a preparare fiori per la imminente cerimonia. Isi, la maggiore di loro, canta un ritornello triste, altre danzano. Ma la danza è interrotta dal sopraggiungere di Melenis.
Questa è vestita delle sue più ricche vesti, come andasse ad una festa; ha al collo un vezzo di superbe gemme, al braccio una *torque* d'oro e di gioielli. Essa chiede fiori, molti fiori e vuole che si spoglino i rosai e per ogni fiore promette alle ancelle una gemma.
La scena si vuota. Sopraggiunge Marzio e Melenis cerca riaccendere nel cuore dell'amato l'antico affetto. Ma Marzio non si commuove: egli ha amato sempre Marcella, Melenis non prese che una favilla del suo grande amore.
E Melenis prega ancora, scongiura e si dispera; ma Marzio non l'ascolta più: freddo e deciso rientra nella villa, lasciandosi dietro la tragica angoscia di Melenis.

Per la tua via se troverai le rose
ricordati di me!
Per la tua via se il sangue troverai
ricordati di me,
Marzio!

Marzio è lontano. Melenis retrocede dalla soglia infausta, scossa e vinta, cadendo a sedere sull'esedra marmorea. Le ancelle ritornano e coprono l'esedra di rose, colmano la fanciulla di fiori e si allontanano.
Dall'interno della villa giunge il canto nuziale. Melenis è stordita, balza in piedi e si aggira per la scena come folle; poi con impeto subitaneo si trae dai capelli uno spillone d'oro e se lo infigge al cuore. Cade sulle rose, restando attraverso il sentiero che conduce al tempietto in cui dovrà compiersi il rito nuziale dei due sposi felici.

L'opera d'arte

Tale libretto, come si vede subito alla prima lettura, ha valore più come sfondo che come dramma. Tolta la suggestiva ricostruzione dell'ambiente e quel fascino di poesia stanca e raffinata con cui è dipinto il mondo romano della decadenza, potremmo logicamente domandarci che bisogno c'era di scomodare l'antichità classica e le venerate mura dell'Urbe per porre in iscena il solito fatto dell'innamorata che non riuscendo a veder corrisposto il suo amore crede compiere con la sua stessa morte la vendetta.
Né la figura torva e violenta di Commodo imperatore; né quella sozza del suo liberto Cleandro; né la taberna di Saturnino, con la sua poco nobile compagnia, sono granché proficue a dare simpatica luce ai protagonisti del dramma.
Il soggetto poverissimo e senza interesse per essere diluito in tre atti, ha avuto bisogno di una quantità di episodi decorativi, che vantano il merito di dar varietà e ricchezza scenica all'ordito miserevole dell'azione e coloriscono abilmente l'ambiente.
Il musicista quindi da parte sua ha trovato (se se ne eccettui il terzo atto, pieno di

dolorosa passione) maggior campo all'espressione sonora nella parte episodica che nell'azione principale connessa alla vita scenica dei protagonisti. Ne fa fede tutta la scena del Circo al secondo atto, concepita e scritta invero da grande maestro.
Ma andiamo con ordine.
Modernamente senza preludio s'inizia l'opera. Ritmi saltellanti e inquieti di dionisiaca gaiezza accompagnano le prime scene nella taberna di Saturnino, scene in cui campeggiano alcune figure di cortigiane e il liberto Cleandro, che improvvisa un grottesco giudizio di Paride tra le equivoche frequentatrici della taberna. Ad effetti originali d'orchestra si riduce qui il lavoro del musicista, che non ha nobili sentimenti da dipingere.
L'entrata di Marzio e il racconto dei suoi strazi amorosi, ch'ei fa alla sorella Stafila chiromante e frequentatrice del luogo, col susseguente duetto, ripreso dopo una scena intermedia, contiene pagine piene di sentimento e senza dubbio superiori al duetto d'amore che Marzio ha poi con Melenis. Il brano più suggestivo di questo è la canzone di Scio, che ella canta con grazia strana al suo amato; ma nel complesso è lungo e freddo. Nel finale però alita un soffio di poesia, che chiude bene l'atto.
Il secondo atto, più ricco di elementi decorativi e scenici, si presta meglio a eludere la stanchezza degli ascoltatori. L'invocazione che Melenis fa ai piedi dell'imperatore perché questi la lasci libera al suo amore è veramente toccante; e degna d'ogni più superba penna di musicista è la scena del Circo. In essa il musicista innesta, con sapiente effetto di contrasto, un canto pieno di pace solenne d'un gruppo di cristiani destinati alla morte nell'anfiteatro alle grida feroci del popolo imbestialito dagli spettacoli cruenti dei gladiatori.
Gli ottoni dell'orchestra sostengono gravemente il canto cristiano, mentre gli archi seguono con vertiginoso movimento gli impeti di furore della folla e le buccine squillano sulla scena.
Il brano raggiunge una potenza rara d'espressione e offre la più eletta misura di quel che sappia concepire ed esprimere musicalmente lo Zandonai.
Anche l'entrata di Marzio trionfatore e della folla acclamante nell'atrio del Circo è piena di maestà, ma in essa non è la sola virtù della musica che raggiunge l'effetto.
Però la scena seguente tra l'imperatore Commodo, l'edile Marcello e il giovine Marzio raffredda l'impressione, e sopratutto alle parole d'amore trionfante che quest'ultimo rivolge alla conquistata sposa mancano accenti di passione.
Il lungo canto si svolge quasi inespressivo, per quanto l'arte del compositore anche qui non trascuri d'usar la nota perizia.
L'atto si chiude tuttavia con solennità, e una volta di più si deve toccare con mano che la sonorità bene adoperata è un elemento di sicuro successo nel pubblico.
Il preludio del terzo atto è di eccellente fattura e svolge con sinfonica abilità il tema del personaggio di Melenis insieme con altri motivi dolorosi e agitati, che compariranno nello stesso ultimo atto. In esso udiamo quelle ingegnose sovrapposizioni di ritmi a due tempi e ritmi a tre tempi di cui ricordiamo che lo Zandonai si compiacque anche nella *Conchita*. Il superbo brano orchestrale termina con effetti di delicato colore nei quali si risente ancora, nel pizzicato dei bassi, l'inciso del tema di Melenis.
L'ultimo atto è, a mio avviso, il più ricco di sentimento di tutta l'opera. La breve poeticissima introduzione e la successiva canzone d'Isi col coretto delle ancelle sono veri gioielli musicali.

Altro brano pregevole come espressione e come fattura è il lungo saluto che Marzio fa alla casa di Marcello, meta desiata di tutti i suoi sospiri.
Nel seguente duetto tra Melenis e Marzio si richiederebbe una maggiore passionalità d'accento: questa tuttavia è raggiunta nell'ultimo disperato appello di Melenis all'amante che s'allontana. Tutto il lamento che precede il suicidio della bella greca e la scena stessa del suicidio raggiungono un intenso grado d'espressione, che culmina poi nel tragico contrasto fra lo spettacolo della giovine vita spezzata e la lieta solennità del corteo nuziale che esce dalla casa di Marcello e s'avvia al tempietto.

L'esecuzione

L'esecuzione è stata ottima sotto ogni punto di vista e tale da mettere in rilievo tutti i pregi del lavoro.
Il maestro Panizza ha diretto l'opera con grande impegno.
La Muzio ha interpretato magnificamente la parte della protagonista. Ottimo il tenore Martinelli (*Marzio*) sia come attore sia come cantante. Benissimo il tenore Boscacci (*Cleandro*), la Beindi [sic] (*Stapla* [sic]), il baritono Marturano (*un cristiano*) e gli altri.
La messa in scena di bellissimo effetto.

L'esito

L'opera ha riportato un bel successo, più tra i competenti ed i maestri che nella massa del pubblico. Il quale non ha subito compreso le grandi finezze della bellissima partitura.
L'ultimo atto si è chiuso con tre chiamate fredde e contrastatissime all'autore. Quattro se ne ebbero al primo e tre al secondo, l'atto reputato il migliore dell'opera e di più facile comprensione.
L'opera si replica.

14. *"Melenis" di Riccardo Zandonai al Dal Verme di Milano*, «Il Giornale d'Italia», 15.11.1912

Melenis, la nuovissima opera di Riccardo Zandonai, ha richiamato iersera al "Dal Verme" un pubblico magnifico tra cui notavansi le più spiccate personalità dell'arte, del giornalismo, della mondanità, della politica.
L'aspettativa vivissima non andò delusa: in questa sua *Melenis* Riccardo Zandonai ha riaffermato le sue grandi qualità di compositore dal sentimento profondo aristocraticamente contenuto e dalla tecnica armonica, contrappuntistica e strumentale varia, ricca, colorita. L'autore non ancora trentenne del *Grillo del focolare* e di *Conchita* – opere che rivelavano una personalità nuova di musicista italiano – richiamava naturalmente tutta l'attenzione del mondo musicale che ripone in lui massima fiducia.
Melenis figurerà anche nel cartellone della prossima stagione lirica del *Costanzi*.

Il libretto

Melenis, la terza opera di Riccardo Zandonai, s'inspira per quanto riguarda l'argomento ad un poemetto di Louis G. Bouilhet, l'amico cui Flaubert dedicò *Madame Bovary*.

La sceneggiatura e i versi si debbono a Massimo Spiritini e Carlo Zangarini, che han trattato il lavoro con una certa nobiltà.
La scena è posta a Roma, nell'epoca della decadenza imperiale che succedette agli splendori di Traiano, d'Antonino Pio e di Marco Aurelio.
Impera Commodo. Il primo atto di *Melenis* avviene in una *taberna* della Suburra, convegno di etère e di perdigiorni.
Lidia, *Mirra*, *Calpurnia* cianciano di gioielli e d'amanti, quando sopraggiunge per visitare sua sorella *Stafila*, una fattucchiera, il giovine retore *Marzio*. Questi, in un profondo abbattimento causato da un infelice amore, confida a *Stafila* lo stato dell'animo suo, il suo desiderio di darsi piuttosto ai ludi del circo che non all'esercizio del tribunato.
Frattanto entra *Melenis*, la greca bellissima e strana, dagli occhi languidi e sognanti, dal temperamento appassionato, dal cuore anelante all'amore più tenace e più ardente.
Ella vede *Marzio* e prende vivo interesse alle parole di lui, che spirano forza e malinconia, pensa di parlargli per riconciliarlo alla vita prima che egli vada, come dice, ad affrontare romanamente la morte nell'anfiteatro.
E mentre passa lontano un canto di cristiani, *Celenis* [sic], la bellissima etèra, si avvicina al giovane e lo incita a lasciare la sua tristezza, a guardarla danzare.
E canta una canzone del suo paese:

"Salii su un pesco con la scala d'oro..."

E, finita la canzone, gli offre l'amor suo. È bella, è maliarda, attorce intorno a lui le spire della sua seduzione tanto voluttuosamente che *Marzio*, pur con gli occhi intenti sempre al suo bel sogno irrealizzabile, è vinto dal fascino dell'oblio.
E s'avviano lentamente su la strada, abbracciati.
Il secondo atto si svolge nell'atrio del circo. In fondo è un'ampia scala che conduce alle gradinate. *Commodo*, sul trono, ascolta le parole di *Cleandro*, che gli decanta la bellezza di *Melenis*. La giovane greca è nel circo tra la folla degli spettatori e *Commodo* ordina che sia condotta a lui. *Cleandro* obbedisce. *Melenis* arriva riluttante e piangente. Ella invoca dall'imperatore che la lasci libera. Ella non ha che il suo cuore ed invoca pietà e libertà pel suo amore che è la sua vita. E l'imperatore la esaudisce.
Il popolo del circo chiede a gran voce la presenza di Commodo. Un campione di Tracia combatte contro un campione di Roma.
Un gruppo di cristiani passa sospinto alle carceri dai legionari. Nel circo la pugna è finita e la folla irrompe sulla scena. Il vincitore – *Marzio* – è portato in trionfo.
Nel corteggio dell'imperatore sono *Marcello* edile e sua figlia *Marcella*. *Melenis* è confusa tra la folla. *Commodo* domanda a *Marzio* quale desiderio egli può esaudirgli, ed il giovane retore gli confessa il suo amore folle per *Marcella*.
Melenis fugge gettando un grido di angoscia.
Commodo comanda: "A domani le nozze".
L'imperatore esce, seguito dal corteggio e dalla folla. Restano *Marzio* e *Marcella*, avvinti in un lungo abbraccio, mentre i mimi e le coretidi intrecciano una danza.
Dall'interno si ode la voce di *Melenis*: è la canzone dorica che già vinse la mestizia del retore:

"Donne, s'ei passa, dite al mio diletto
che un'ape farà il miele col mio sangue"!

Al terz'atto l'azione ha luogo nel giardino della villa suburbana dell'edile *Marcello*. È il mattino nuziale di *Marcella* e *Marzio*. Una danza di ancelle è interrotta dal sopraggiungere di *Melenis* tutta coperta di gemme.
Ella, per giustificare la sua presenza, dice che ha smarrito il sentiero e vuole che le ancelle le diano tante rose, tanti fiori che per la sposa più non ne restino. Per ogni fiore ella darà una gemma. Poi, quando *Melenis* e le ancelle si allontanano correndo, dal palazzo esce *Marzio*, felice.
Ma *Melenis* è tornata, sola, e lo chiama.
Marzio non l'ascolta e rientra nella villa.
Dalla villa si diffonde il canto nuziale. *Melenis* è pazza d'angoscia. Raccoglie un fascio di rose e se le serra al petto retrocedendo verso il tempietto che s'erge nel fondo e lascia cader le rose in modo che formino un solco. Giunta al piccolo tempio, si trae uno spillone dai capelli e se lo infigge nel cuore. E cade morta sulle rose, mentre sulla soglia della villa appare il corteo nuziale.

La musica

Il primo atto s'inizia con uno spunto vivace. La presentazione delle etère è tutta intessuta su di un ricamo il cui colorito è di una intensità piena di effetto.
Scena altamente espressiva è quella tra Marzio e la sorella Staffila [sic]: la canzone di Melenis è soavissimamente languida; la scena tra Melenis e Marzio che domina tutto l'atto avvinse con la sua dolcezza delicatissima. Il contrasto tra la tristezza di Marzio e l'amore che fiorisce in Melenis è espresso fortemente e la chiusa dell'atto è piena di poesia e di suggestione. Alla fine dell'atto si hanno tre chiamate e alla terza si è presentato anche il maestro tra i più calorosi applausi.
Il secondo atto è ricco anche di elementi coreografici e di quelli che hanno il pregio di non lasciar languire l'attenzione del pubblico. In esso l'arte del compositore, che si spiega in un quadro vastissimo, ha raggiunto veramente una potenza rara di forza e di espressione quali le precedenti opere dello Zandonai non lasciavano prevedere.
All'ombra discreta del *cubiculum* del primo atto sottentra la maestà grandiosa del circo: la scena è di eccellente effetto.
L'imperatore Commodo ascolta da Cleandro, un suo liberto, la descrizione dei vezzi di Melenis. La scena con cui Melenis invoca dall'imperatore la grazia della sua libertà assurge a poco a poco ad una intensità ricca di passione. Il pubblico la interrompe con uno scroscio lungo di applausi.
Da questo punto l'opera assume tutto un carattere diverso: siamo in pieno movimento tumultuoso. Al coro lento e grave dei cristiani segue la scena della vittoria di Marzio. Tra i clamori della folla e tra gli squilli delle trombe, in un movimento largo dell'orchestra dominato da un accompagnamento di violini, appare l'imperatore. L'orchestra ha qui accenti di una vigoria altissima. L'effetto è pieno di forza. I cori hanno in questo punto una importanza capitale.
L'atto si chiude entusiasticamente con quattro chiamate.
Si accendono discussioni vivaci come intorno ad una forte manifestazione d'ingegno artistico. Si è unanimemente concordi nel riconoscere intanto nel maestro un mirabile polifonista.
Al terzo atto è premesso un preludio di squisita inspirazione e squisitissima fattura. La breve introduzione dell'atto, la canzone di Isi ed il relativo coro d'ancelle intreccianti le rose, sono veri gioielli musicali. Nel saluto che Marzio volge alla casa

di Marcella vibra pure un gran calore di sentimento. Al susseguente duetto tra Melenis e Marzio nuoce forse l'eccessiva lunghezza, ma non vi manca la nota suasiva della pietà e del dolore. L'angoscia disperata di Melenis è espressa dallo Zandonai con accento profondamente commosso e con passione disperata, ed il contrasto tragico tra quella giovane vita spezzata e la lieta cerimonia del corteo nuziale è una mirabile pagina musicale. L'atto si chiude con tre chiamate.
Il successo dunque vi è stato ed è lieto e schietto successo: e qui notisi che la musica di *Melenis* è una musica che, come tutta la musica dello Zandonai, poco o nulla concede ai gusti correnti della folla e si chiude in forme e stile sinfonico elettissimo. *Melenis* è tale importante lavoro che farà certamente il giro dei più grandi teatri.
L'esecuzione fu degna della maggior lode. L'opera fu concertata e diretta con vera coscienza d'artista dal maestro Panizza. La signorina Muzio fu una *Melenis* eccellente: essa prodigò i pregi della sua voce nel rendere la figura musicale della etèra greca e il tenore Martinelli fu un *Marzio* sicuro, espressivo ed efficace vocalmente e scenicamente. Lodevole il tenore Boscatti [sic] nella parte di *Clandro* [sic], egregiamente il Bettoni (*Coccodo* [sic]), la Beinat (*Staffila* [sic]); ben disciplinato il coro; decorosa e di effetto la messa in iscena.
Pozza, nel *Corriere della Sera*, dice:
«La nuova opera dello Zandonai contiene pagine di sì grande bellezza che i difetti sono e potrebbero essere meritatamente perdonati.
Tutto il canto di Melenis ha una intensità di espressione e di passione tanto squisita quanto penetrante.
Palpita veramente in essa un cuore innamorato e spasima un amore che non può finire e che non sa vendicarsi che con la morte. La musica qui sgorga dalla più pura e più profonda sorgente del sentimento e chi ha saputo scriverla è senza dubbio un artista che ha in sé tutte le più nobili, più rare e più sicure forze della creazione e della vittoria».
Cesari nel *Secolo* scrive: «In confronto di *Conchita*, nella musica della nuova opera di Zandonai si riscontra un processo di semplificazione ritmica tutt'altro che svantaggiosa alla sua interna struttura; ma l'indirizzo adottato dal maestro in *Melenis* non muta».
Nappi nella *Perseveranza* dice: «Riccardo Zandonai è un vero entusiasta dell'arte austera. Egli non si arrende mai alle tentazioni dei successi plateali. Siamo di fronte all'opera di un artista poderoso che sa ciò che vuole e che è in grado di esporre facilmente e nitidamente il suo pensiero che non devia di una linea dalla rotta che si è proposto di seguire fin dalla prima mossa».
L'on. Cameroni nell'*Italia* dice: «Con *Melenis* lo Zandonai ha accresciuto notevolmente, se non per il grosso pubblico certo di fronte ad ogni persona intelligente e di buon gusto, il suo nome di musicista e di uomo di teatro, dal quale si può bene attendere per l'avvenire un'opera veramente completa, sia essa l'annunciata *Francesca da Rimini* od altra».
Il Suzzi nella *Sera* si compiace che le accoglienze del pubblico all'opera dello Zandonai siano state informate a contegnosità e serietà, ciò che non ha nuociuto al successo.
Non nasconde che il libretto, per quanto sceneggiato con abilità e scritto in forma mirabile, offriva al musicista uno scarso substrato drammatico.
Il Suzzi trova che *Melenis* è un'opera di arte e insieme un'opera da teatro.

15. u. m., *Il mediocre successo di "Melenis" del Maestro Zandonai*, «Orfeo» III/34, 16.11.1912

MILANO, 15. - Ieri sera al Dal Verme ha avuto luogo la prima rappresentazione della nuova opera del maestro Zandonai: *Melenis*, tratta dal poema di Louis Bouilhet, da Massimo Spiritini e Carlo Zangarini.

Melenis, malgrado i troppo vivaci applausi della *claque*, ha ottenuto un mediocre successo. Alla fine applausi e fischi.

[«]In quest'opera – scrive Giovanni Pozza – sentiamo non so quale intima freddezza, che le circola dentro anche nei momenti di maggior concitazione e di maggior sonorità. Nello stesso punto in cui più l'ammiriamo essa non riesce a persuaderci pienamente, a vincere ogni nostra resistenza, a darci il brivido dell'entusiasmo. Manca a quest'opera la forza emotiva. Zandonai tende capziosamente a sostituire il valore della forma a quello del pensiero. Nonostante ciò, *Melenis* contiene belle pagine[»].

L'esecuzione, affidata alla Muzio, al tenore Martinelli e al m. Panizza, fu discreta.

16. *La nuova opera Melenis di Zandonai - Il suo grande successo a Milano - L'affiatamento di due genii musicali e di un genio letterario - Francesca e Parisina!*, «L'Italia» (San Francisco), 16.11.1912

Mercoledì scorso, come recavano i nostri telegrammi speciali, fu data al teatro Dal Verme di Milano la prima rappresentazione della nuova opera "Melenis" del Maestro Riccardo Zandonai, l'autore di quella splendida opera "Conchita" che a San Francisco ottenne il clamoroso successo che i nostri lettori certo rammentano. L'Editore di "Melenis" Comm. Tito Ricordi, immaginando l'interessamento che i nostri connazionali avrebbero avuto per la nuova opera del giovane maestro italiano, con gentile pensiero volle mandare un telegramma speciale al nostro direttore per informarlo che la "Melenis" aveva avuto un successo immenso e che tutta l'opera aveva prodotto una profonda impressione, sebbene l'ultimo atto abbia suscitato qualche discussione, la quale però non toglie nulla al valore eccezionale di questa terza opera del profondo maestro trentino. che si messo ormai al livello dei più forti compositori viventi e da lui l'arte italiana può ormai attendersi una serie di opere poderose ed ispirate.

Il Maestro Zandonai già da alcuni mesi sta musicando la "Francesca da Rimini" di Gabriele d'Annunzio di cui ha quasi terminato due atti, cosicché assai probabilmente durante l'anno venturo l'Italia avrà l'onore di dare al mondo due nuove creazioni, frutto dell'accoppiamento di due genii musicali ad un genio letterario: alludiamo alla suddetta Francesca ed alla Parisina, pure di d'Annunzio, che il Maestro Mascagni ha già quasi completamente musicata.

17. [C.G.P.], *"Mèlenis"* [sic] *di R. Zandonai al Dal Verme di Milano*, «Musica» VI/36, 17.11.1912

Mercoledì sera, com'era annunziato e come era vivamente atteso, andò in iscena il nuovo lavoro del fecondo e vigoroso maestro Riccardo Zandonai, che col *Grillo del focolare*, poi con *Conchita* ha conquistato il primissimo posto tra i nostri giovani operisti.

Il melodramma in Italia, da varî anni, discendeva sino a porsi alla retroguardia di

ogni movimento evolutivo, tanto rapido e benefico nelle altre nazioni; con lo Zandonai nuova vita esso trae e fa prevedere in un'affermazione da tempo e invano desiderata.
Mèlenis fin dal primo atto si è rivelato un lavoro destinato ad accrescere la fama di musicista dalle elevatissime intenzioni artistiche e di esperto conoscitore di tutti i segreti della tecnica. Come ben dice il *Corriere della Sera*, "la nuova opera dello Zandonai contiene pagine di sì grande bellezza che i difetti sono e potrebbero essere meritatamente perdonati.
«Tutto il canto di *Melenis* ha un'intensità di espressione e di passione tanto squisita quanto penetrante.
«Palpita veramente in essa un cuore innamorato e spasima un amore che non può finire e che non sa vendicarsi che con la morte. La musica qui sgorga dalla più pura e più profonda sorgente del sentimento e chi ha saputo scriverla è senza dubbio un artista che ha in sé tutte le più nobili, più rare e più sicure forze della creazione e della vittoria».
L'esecuzione è stata ottima sotto ogni punto di vista e tale da mettere in rilievo tutti i pregi del lavoro.
Il maestro Panizza ha diretto l'opera con amoroso impegno e con profondità.
La Muzio ha interpretato magnificamente la parte della protagonista. Ottimo il tenore Martinelli (*Marzio*) sia come attore, sia come cantante. Benissimo il tenore Boscacci (*Cleandro*), la Beindi [sic] (*Stapla* [sic]), il baritono Marturano (*un cristiano*) e gli altri.
La messa in scena di magnifico effetto.
L'opera ha riportato un grande successo, più tra i competenti e i maestri che nella massa del pubblico. Il quale non ha subito compreso le grandi finezze della bellissima partitura.
L'ultimo atto si è chiuso con tre chiamate all'autore. Quattro se ne ebbero al primo e tre al secondo, l'atto reputato il migliore dell'opera e di più facile comprensione.

18. *Corriere milanese*, «Il Tirso» IX/34, 17.11.1912
Ieri sera al nostro Dal Verme fu rappresentata la nuova opera del maestro Zandonai dal titolo *Melenis*.
Il libretto di Massimo Spiritini e Carlo Zangarini tratta di una bella danzatrice greca, Melenis, che si innamora del retore Marzio. Però il giovane Marzio ama riamato la figlia di un edile, Marcella. Melenis si uccide quando Marzio e Marcella vanno a nozze. E l'intreccio, ampiamente riportato dai quotidiani, è semplice e facile.
In verità, quantunque la musica dello Zandonai ci si dimostri, specie nel primo atto e nel preludio del terzo, squisitamente e suggestivamente creata, tuttavia l'insieme dell'opera lasciò freddo il pubblico perché non fu capita e non fu sentita.
Forse nelle successive repliche *Melenis* potrà strappare l'entusiasmo, ma da prima è apparsa fredda, senza attrattive, troppo monotona, poco audace.
L'autore ebbe tre chiamate per ogni atto e molti applausi specie nel secondo atto per la preghiera di Melenis.
La signora Muzio nella difficile parte di Melenis si dimostrò artista impeccabile; così il tenore Boscacci. Bene lo Stemat [sic], la Marchini, il baritono Martoriani [sic]. Ammirabile l'orchestra sotto il maestro Peruzza [sic].

19. «Corriere della sera», s.t., 17.11.1912
DAL VERME. – Ha avuto luogo, ieri sera, la seconda rappresentazione della *Melenis* che ha rinnovato il vivo successo della prima sera. Della nuova opera dello Zandonai il pubblico ha ammirato tutte le bellezze di cui essa è ricca ed ha applaudito calorosamente a scena aperta ed alla fine d'ogni atto chiamando alla ribalta numerose volte lo Zandonai. E con l'autore divisero le approvazioni la Muzio ed il Martinelli, che cantarono entrambi in modo ammirabile, ed il maestro Panizza. Di *Melenis* si avrà questa sera la terza rappresentazione. [...]

20. Rivista teatrale - *Melenis* di R. Zandonai [...], «L'Illustrazione italiana», XXXIX/46-47, 17-24.11.1912
Fra i musicisti italiani della nuova generazione il più quotato è oggi Riccardo Zandonai. Non ancora trentenne, il giovine maestro trentino è già, nel giro di pochi anni, alla sua terza opera. Cominciò con un lavoro di piccola mole e di carattere intimo, il *Grillo del focolare*, rappresentato quattro anni or sono a Torino con un successo di stima; conquistò l'anno scorso più larga fama con quella *Conchita* che dopo il successo al teatro Dal Verme di Milano migrò ben presto sulle maggiori scene liriche italiane ed ebbe anche alcune fortunate rappresentazioni al Covent Garden di Londra. Quest'anno, e precisamente la sera del 13 novembre, è apparsa sulle scene del Dal Verme *Melenis*, melodramma in tre atti su libretto di M. Spiritini e C. Zangarini, con il quale lo Zandonai tenta l'opera italiana di più vasta mole e di più ampio respiro.
Bisogna anzitutto rendere omaggio al giovane fecondo ed operoso che in quattro anni ha dato tre opere di carattere diverso e ispirate tutte e tre ai più puri e più nobili ideali artistici.
È noto che Zandonai aveva accolto e musicato in parte il libretto di *Melenis*, prima di aver pensato a *Conchita*. Innamorato della seducente sigaraia andalusa di Pierre Louis [sic], lasciò per qualche tempo in asso l'etera di Scio del poemetto di Louis Bouilhet. Impaziente di dare forma concreta alla sua ispirazione giovanilmente esuberante, non badò troppo per il sottile alla materia poetica che gli veniva offerta.
Gli piacque *Melenis* per quel soffio di tragica poesia che emana dal poema; lo attrasse il grande quadro di Roma imperiale, la grandiosità del Circo tra i pianti dei Cristiani, i clamori della folla, il mistero della taberna nella Suburra fra etère, cortigiane e liberti, la serena pace della villa marmorea di Marcello edile, inghirlandata di rose tra fontane, tempietti ed erme sul limitare della pineta.
Affascinato dalla grandiosità dell'ambiente e dalla ricchezza dei particolari, il maestro non si è accorto della pochezza del dramma che vi si svolge. Il piccolo episodio d'amore di Melenis per Marzio, il giovine retore, innamorato di una Marcella che non gli viene concessa in isposa se non dopo la vittoria nel Circo, si perde a pié del trono di *Commodo imperatore*, *in aspetto d'Ercole*, *adorno il capo delle spoglie del leone nemeo*, come dice una didascalia del libretto, e come si vede sulla scena. Marzio che per confortare la sua tristezza s'è lasciato amare da Melenis, non appena può sposare la fanciulla del suo cuore, dimentica la consolatrice greca e questa, per disperazione, si trafigge il cuore con un o spillone d'oro, nel momento stesso in cui sta per passare, tra canti e fiori, il corteo nuziale di Marzio. Il corteo passa ignaro del cadavere di Melenis, che giace tra un mucchio di rose

sulla soglia di un tempietto. La poesia di questa delicata storia d'amore, alla quale i librettisti hanno dato forma eletta, è troppo tenue e troppo sommaria nel suo svolgimento.
Tuttavia il maestro è riuscito a mascherare questa povertà d'azione con le sue qualità eccezionali di polifonista. L'orchestra ha nell'opera una parte preponderante; lo Zandonai la maneggia con grande varietà di colori, di ritmi e di impasti e con ardite innovazioni tecniche. I musicisti che assai meglio dei profani possono giudicare dei complicati problemi d'orchestrazione e d'armonia che il giovine novatore ha genialmente risolto, ne parlano con entusiasmo. Si diceva nell'atrio durante gli intermezzi: «è un sinfonista di primo ordine, un musicista nato, è il più forte di tutti!» Il pubblico che gremiva il teatro e seguiva con rispettosa attenzione la musica, parve meno convinto del gruppo ristretto dei musicisti e degli amatori. Memore del successo di *Conchita*, attendeva quel momento di profonda commozione, la scintilla che lo avrebbe scosso e trascinato all'applauso che prorompe come un uragano e consacra il successo dell'opera d'arte.
Quel momento e quell'applauso mancarono durante la serata. Il pubblico applaudì alla fine di ogni atto, tepidamente, senza scaldarsi. Il successo ci fu, ma non quale era lecito attendere, dati i precedenti dell'autore.
Questa freddezza del pubblico non avrà certamente sorpreso il maestro: già la critica ha rilevato che poco o nulla egli concede al gusto delle masse. Infatti si nota in *Melenis* un profondo disprezzo per tutto ciò che sappia di plateale. Aboliti i facili effetti e tutte le forme convenzionali, abolita, ahimè, anche l'ampia frase melodica limpida e fluente, il discorso musicale si svolge in una severa uniformità che sovente rasenta la monotonia e crea la stanchezza. Nei canti di Melenis, di Stafila e di Cleandro, nei cori che lo Zandonai adopera con maestria e potenza suggestiva, si nascondono molte gemme musicali, di una bellezza troppo intima per essere scoperte ed afferrate a prima vista dagli spettatori di un grande teatro popolare.
Ma, come ho detto, Zandonai rifugge dal volgo e disdegna il successo popolare; egli non dà ascolto che alla sua coscienza artistica e segue un suo ideale d'arte lontano dai procedimenti comuni; egli con nobile disinteresse rinunzia agli applausi purché l'opera esca incontaminata da qualsiasi dedizione al pubblico. Qualcuno potrebbe domandare all'autore di *Melenis*: «perché scrivere per il teatro dal momento che col pubblico occorre fare i conti, dal momento che il teatro ha esigenze alle quali presto o tardi bisogna pur piegarsi, dato che si voglia conseguire il successo e la fama?» E Ricardo Zandonai che ha la tenacia e l'orgoglio del giovine che combatte risponderà: «Non son io che debbo andare verso la folla; è la folla che dovrà venire incontro a me».
Speriamolo; è noto che Gabriele d'Annnuzio ha concesso allo Zandonai di musicare la sua *Francesca da Rimini*. Occorre ch'egli si senta ben forte ed agguerrito per rivestire d'armonie i versi più armoniosi ed il poema più musicale e complesso che il grande poeta ha composto per il teatro.
[...]

21. «La Sera», s.t., 18-19.11.1912
DAL VERME. – Il pubblico si trovò iersera al Dal Verme nelle proporzioni della media ottenutasi fin qui dagli spettacoli della fortunata stagione, per la terza rap-

presentazione della *Melenis*. Il che è rilevabile, a prova che la nuova opera del maestro Zandonai va facendo quella conquista nel pubblico, che era stata preveduta.
Della conquista è esponente inoltre l'accoglienza sempre più calorosa che gli uditori fanno alla *Melenis* ed ai suoi valorosi interpreti principali: la signorina Muzio, cioè, il Martinelli ed il maestro Panizza.
Più volte essi furono, con gli altri, evocati alla ribalta alla fine di ciascun atto e dell'opera, fra nutriti applausi. Il pubblico chiamò insistentemente anche l'autore, ma quantunque egli fosse in teatro, non si presentò. La sua natura, del resto, appena appena si rassegna a queste abitudini nelle prime rappresentazioni dei suoi lavori, e non senza delle ripugnanze. È fatto così, il Zandonai, e, per la verità, è ben fatto.

22. «Corriere della sera» senza titolo, [20.11.1912]
[...] Pubblico numeroso, ieri sera, alla quarta della *Melenis* di Zandonai e molti applausi alla Muzio e al Martinelli. [...] domenica in mattinata la *Melenis* [...]

23. E. Draghi, *"Melenis" di Riccardo Zandonai al Teatro Dal Verme*, «I Teatri - Gazzetta d'Arte», VI/31-32, 24.11.1912
Riccardo Zandonai ha una magnifica tempra di musicista attivo e fecondo. In pochi anni ha dato alla scena tre opere: tre battaglie e tre vittorie. Il successo eccita la sua operosità e gli rinnova la vena. Ed egli prosegue senza ricalcare i sentieri già battuti, ma mettendosi su vie nuove, cercando nuove forme e nuovi atteggiamenti, senza titubanze, senza esitazioni, affrontando nuovi cimenti anche più ardui con quella serenità e quella sicurezza che provengono soltanto dalla coscienza delle proprie forze. La sua *Melenis* non aveva ancora avuto il battesimo pubblico che egli aveva incominciato a rivestire di musica gli scultorei versi della dannunziana *Francesca da Rimini*. E fra breve si porterà sui suoi monti del Trentino per condurre l'opera a compimento.
La prima rappresentazione di *Melenis* ebbe luogo la sera del 14 [*recte*: 13] corrente al Dal Verme. Il libretto è di Massimo Spiritini ed ha una sua storia. Zandonai incominciò a musicare *Melenis* nel 1908, quando cioè il pubblico torinese fece le più liete accoglienze a quella delicata e suggestiva cosa che è *Il grillo del focolare* che fu la rivelazione bellissima del giovane musicista. Finì ben presto il prim'atto e del secondo compose l'invocazione di *Melenis*. Ma intanto egli fu allettato dalla tormentosa e tormentante creatura di Pierre Louis [sic]: *Conchita*. Il libretto di *Conchita* fu dato da leggere allo Zandonai alle 11 del mattino. Egli lo scorse rapidissimamente, lo rilesse con attenzione e subito dopo colazione corse da Ricordi a portargli la sua risposta affermativa. Lo Zandonai aveva sentito profondamente ed intensamente *Conchita* e l'inizio del suo lavoro fu immediatamente deciso con un viaggio del maestro in Ispagna per mettersi in ambiente e raccogliere delle impressioni.
Tre giorni dopo lo Zandonai era a Siviglia e nove mesi più tardi consegnava la intera partitura di *Conchita*. Egli però non aveva mai abbandonato l'idea di *Melenis*, cui a malincuore avrebbe rinunciato, tanto più che nell'intervallo di riposo anche il second'atto aveva preso forma e sostanza. S'incominciò allora a pensare

sul serio anche al libretto che richiedeva delle trasformazioni. Tito Ricordi, con quella visione chiara e precisa del teatro che tutti gli riconoscono, aveva già intravisto la nuova linea da seguire. Bisognava rendere l'azione meno intricata, più intensa e più rapida. Bisognava trovare una soluzione più umana e più commovente e dare al quadro quella grandiosità che lo sfondo dell'opera esigeva e che il musicista stesso aveva intravveduta. Ai mutamenti portò il contributo della sua esperienza Carlo Zangarini e dei cambiamenti quasi radicali vennero fatti al terzo atto.

L'opera è in tre atti, dei quali il primo si svolge nella *taberna* di Saturnino nella Suburra. Sono in iscena alcune cortigiane fra le quali irrompe chiassoso Cleandro, liberto di Conmodo[3]. Egli è qui a cercar preda pel piacere del suo signore. Cleandro canta una canzone bizzarra e poscia corre in una stanza vicina. Le cortigiane lo in seguono eccetto Stafila, che gode fama di fattucchiera. Ed entra Marzio, un giovane retore e fratello di Stafila.

Marzio è malinconico ed invano la sorella cerca di dargli gioia ed allegria. Il giovane retore ama senza speranza Marcella, la figlia dell'edile Marcello, e nel suo cuore è un pensiero di morte:

Oh bello
entrar nudi nel circo,
coi muscoli lucenti
al sole, il sol negli occhi
e davanti la morte o la vittoria!
Bello e viril dal mondo
licenziarsi e da Augusto, e sorridenti,
mentre nelle tribune Roma freme,
lanciargli il morituri te salutant!
Bello! E forse una giovane
donna m'avrà veduto
e il viso celerà dietro la mano;
e il pianto solcherà la bianca mano!...
Ah! ch'io la scorga allora,
e ch'io stramazzi morto su la sabbia
calda, col suo bel nome
piantato tra le labbra, come un fiore!

E nemmeno Melenis, che inosservata ha guardato il giovane con vivo interessamento, riesce a scuotere la sua tristezza. La cortigiana sente già di amarlo perché è bello e forte e poi perché vede che egli soffre per un'altra donna. È la gelosia istintiva... Melenis danza e gli canta una canzone della sua terra, la Grecia. La canzone dorica incomincia:

Salii su un pesco con la scala d'oro,
(erano tutti d'oro i miei pensieri);
morsi una pesca con i denti bianchi,
morsi una pesca sino alla midolla. –

---

[3] Così l'articolista chiama l'imperatore per tutto l'articolo; qui lo si è corretto d'ufficio.

E la bellissima cortigiana gli narra la sua istoria. Marzio alla fine lascia con lei la *taberna* in cerca di oblio.
E Melenis con passione:

L'oblio? Tu cercherai
la mia bocca e vivrai!
Amante, amato mio!

Il second'atto è nell'atrio del Circo. Cleandro esalta a Commodo la bellezza di Melenis che è nel Circo tra la folla degli spettatori. Melenis è condotta alla presenza dell'Imperatore. Ella invoca disperatamente la sua pietà perché la lasci libera:

Tu che comandi al mondo,
e fai piangere gli occhi
dei re e tremar la voce
degli atleti e i ginocchi;
io non ho che il mio cuore
e son serva d'amore:
dammi la tua pietà,
dammi la libertà.

E la sua preghiera è esaudita. Intanto dal Circo – dove un campione di Tracia combatte contro un campione di Roma, Marzio – il popolo chiede la presenza dell'Imperatore. La pugna è finita. Ecco Commodo col suo seguito entra ed ecco che irrompe dal circo la folla. Marzio, il vincitore, è portato in trionfo dai gladiatori. Nel corteo sono l'edile Marcello e sua figlia Marcella.
L'Imperatore domanda a Marzio quale desiderio vuole che gli esaudisca ed il giovane gli svela il suo amore per Marcella. E le nozze a domani, risponde Commodo. Melenis fugge con un grido di strazio e Marzio canta felice:

Vittoria! Oh chiara stella
del mio cielo, Marcella!
Sogno dolce d'amore!
Tu mia? tu alfine mia?
Fissami, ch'io ti veda!
Ridimi, ch'io ti creda!
Così, così! Sia benedetto il pianto
delle mie notti amare,
se alla mia donna un canto
d'amor posso innalzare!

Il terz'atto nella villa suburbana dell'edile Marcello. È l'alba nuziale di Marcella e Marzio. Nel giardino le ancelle florali cantano in coro. Giunge Melenis sontuosamente vestita. Ella dice che ha sperduto il sentiero ed invita le ancelle a cogliere fiori con lei: per ogni fiore darà una gemma, cosicché nemmeno uno ne resti per la sposa. Mentre le ancelle e Melenis scompaiono appare Marcello. È felice e trasognato. Egli canta:

Salve, o casa del sogno, o casa aulente
di speranze e di fiori!
la soglia tua m'invita sorridente
con canti e gli amori!

Melenis ritorna e invoca disperatamente l'amore di Marzio.
Questi la respinge ed ella gli fa una minaccia oscura e sinistra:

Per la tua via se troverai le rose,

ricordati di me!
Marzio!
Per la tua via se il sangue troverai
ricordati di me!

Ma il giovane non l'ascolta più e rientra nella villa. Melenis è folle di disperazione. Raccoglie da terra un fascio di rose serrandosele contro il seno e retrocede lentamente verso il tempietto lasciando cader una ad una le rose così che formino come un sentiero. Quando è giunta al piccolo tempio, si leva dai capelli uno spillone e se lo infigge nel cuore. Mentre cade morta sulle rose, il corteo nuziale esce dalla villa. E il coro canta:

Agita al vento la torcia di pino,
lieta conduci al talamo la sposa;
al suo diletto stringasi amorosa,
come l'edera al suo tronco vital!

Il riassunto del libretto mostra di colpo come lo Zandonai con questa *Melenis* si sia ben allontanato dalla *Conchita* e più ancora da quel gioiello, da quel mosaico di poesia intima e soavissima che è il *Grillo del focolare*. Quindi davanti al maestro stava la grandiosità – certo coreografica, ma per questo non meno solenne – di un episodio dell'antica Roma e la passione fremente ed angosciosa di una donna. E nel quadro romano l'ingegno creatore del musicista si è levato superbamente dominatore. La passione di *Melenis* canta con un impeto meraviglioso ed un'ammirevole vigoria d'accenti. E che varietà e che ricchezza di impasti e di colori ha la sua tavolozza orchestrale. Lo Zandonai ha dimostrato ancora una volta quale profondo conoscitore egli sia della tecnica orchestrale e quali effetti singolari e nuovi egli sappia ricercare e raggiungere. Ma nella musica di *Melenis* corre anche una vena di melodia forte, purissima ed originale. Il canto dei cristiani è pervaso di mistica dolcezza e la romanza di Marzio: *Oh chiara stella* è una cosa squisita, e pieni di freschezza e di leggiadria sono i cori delle ancelle al terz'atto.

Ma parecchie sono nella nuova opera le pagine di straordinaria bellezza. E produssero una viva impressione. La romanza del tenore al prim'atto e la invocazione di *Melenis* al secondo suscitarono fragorosi applausi a scena aperta. E le chiamate a sipario calato furono molte e spontanee. Così l'opera ottenne un caloroso successo. Forse al musicista meglio avrebbe valso un libretto più vario nelle sue situazioni e nel suo svolgimento. Nell'opera la figura di *Melenis* sovrasta tutte le altre in modo che queste non hanno che un debole rilievo. Fortunatamente anche il musicista seppe dare alla protagonista un'espressione musicale che domina in modo assoluto quella degli altri personaggi.

L'esecuzione fu eccellente. Il tenore Martinelli diede al personaggio di *Marzio* tutta la giovane maschia bellezza della sua voce cantando con gusto, con passione e con grande sicurezza. E fu attore nobilmente plastico. Anche la Muzio cantò con molto effetto e con slancio. Il maestro Panizza concertò l'opera con spirito fraterno dando così allo Zandonai l'ausilio prezioso del suo ingegno che si è così brillantemente affermato nell'attuale stagione. I cori, che nell'opera hanno non poca importanza, furono lodevolissimi.

Melenis fu presentata con ricchezza di scene e di costumi.

24. *Un banchetto al m.o Zandonai a Pesaro*, «La Tribuna», 12.12.1912
PESARO, 10. – Ieri sera all'*Hôtel Zongo* le autorità, varî artisti e molti cittadini diedero un banchetto d'onore al maestro Riccardo Zandonai, l'applaudito autore dell'ultima opera *Melenis*, che può considerarsi cittadino pesarese perché da molti anni risiede a Pesaro ed ha fatto gli studî musicali nel Liceo *Rossini*. I molti convenuti, fra cui varî maestri del Liceo, fecero una dimostrazione di grande ammirazione e simpatia al giovane compositore: parlarono applauditissimi il maestro Zanella, direttore del Liceo *Rossini*, il sindaco prof. Tombesi, il dott. Mingiani per la stampa, il maestro Michetti, l'avv. Montuori, l'avv. Daina, ecc.
A tutti rispose il maestro Zandonai commosso, con felicissime parole.
Durante il banchetto giunsero molti telegrammi di altri maestri ed uno di Tito Ricordi.
Fu telegrafato al sindaco di Sacco nel Trentino, patria d'origine del festeggiato.
Dopo il banchetto il maestro Zandonai fece udire al piano alcune pagine della *Melenis* e lo Zanella alcune sue composizioni.
La bella serata lasciò in tutti un ricordi indimenticabile.

25. Gino Monaldi, *[senza titolo]*, «Rassegna contemporanea» VI/1, 10.1.1913
[...]
E veniamo a *Melenis* dello Zandonai.
In questo secondo lavoro, il giovane e forte musicista ha voluto affermare la propria cifra in tutta la sua potenza e dare a *Conchita* una sorella ancora più fiorente e robusta. E per riuscirvi ha cominciato col porre una cura maggiore nella scelta del libretto e sopratutto in quella della protagonista. Dopo l'errore del poco comprensibile personaggio di Conchita, lo Zandonai ha pensato che l'eroina del suo nuovo dramma lirico dovesse essere una creatura semplice e sincera, capace d'un tale fascino d'avvincere non solo il suo innamorato sulla scena ma altresì l'anima e i sensi del pubblico e condurlo a trattenerlo vicino a sé dal primo suo spasimo d'amore sino a quello ultimo della sua morte.
Il libretto dello Spiritini e dello Zangarini è tolto, come è noto, dal poema di Louis Bouilhet, una leggenda romana piena di amore e di passione, con uno sfondo imponente e grandioso dell'epoca imperiale di Commodo. Si può riassumerlo brevemente.
Melenis, l'eroina del dramma, è una delle tante etere di cui la Grecia forniva la Roma imperiale per saziare il raffinato appetito dei rammolliti discendenti dei Gracchi. E Melenis è satura d'amore e di lusinghe.
La sua seduzione è irresistibile, tanto che Marzio, il retore, fidanzato della figliuola di Marcello edile, incontratala a caso nella taverna di Saturnino alla Suburra, ne rimane preso e si lascia facilmente legare con essa in un voluttuoso nodo d'amore. Senonché quel nodo, che per Marzio ha la durata appena di qualche ora, per Melenis diviene invece una catena indissolubile di amorosa passione. Ed è invocando la virtù di questo amore ch'essa rifiuta i baci dell'Imperatore e ottiene da lui il generoso perdono di quel rifiuto. "Ritorna alla tua gioia", le dice Commodo, lasciandola libera.
La gioia di Melenis è tutta però nell'amore di Marzio. E questo amore essa viene disperatamente a invocare da Marzio nella villa suburbana di Marcello edile, la mattina dell'alba nuziale di lui.

Marzio rimane saldo e inesorabile.
Il sogno di quella notte alla Suburra è svanito. "E chi fosti dunque tu?" – gli dice Melenis – "Un naufrago!", risponde seccamente Marzio.

Io nuotavo nel mar perdutamente
verso la Dea! Tu fosti la sirena
di quel mare! Or, raggiunta ho la mia riva.

La tragica angoscia di Melenis non lo trattiene, né lo commuove:

Con la sua sorte ognun, sia fausta o ria,
seguiti, e non si fermi, la sua via...

Melenis, vinta e percossa, cade a terra sulla soglia della esedra marmorea, e mentre Marzio entra nella villa senza nemmeno degnarla d'un pietoso sguardo, essa con oscura minaccia esclama dolorosamente:

Per la tua via se troverai le rose
ricordati di me!
per la tua via se il sangue troverai,
ricordati di me,
Marzio!!

E la minaccia ha il suo epilogo sanguinoso.
Melenis attende l'uscita del corteo nuziale in mezzo a un tappeto di rose, e quando i canti ne annunziano l'arrivo, essa raccoglie un fascio di quei fiori, li serra al petto e traendo dai capelli uno spillone d'oro se lo infigge nel cuore.
Questa storia di amore e dolore ha suggerito ai librettisti tre brevi quadri poetici: il primo alla Suburra; il secondo nell'atrio del Circo; e il terzo ed ultimo alla villa di Marcello: quadri che hanno dato modo allo Zandonai di spaziare con la sua robusta fantasia in tre regioni diverse: quella tutta ansie e fremiti dell'amore lussurioso e lascivo, nelle sue più vibranti e riposte pieghe; quella pittoresca e feroce del Circo, con tutte le sue espressioni di pietà e di terrore, dalle lotte dei gladiatori ai canti dei Cristiani, e quella della passione angosciosa e disperata nelle sue più spasmodiche e supreme espressioni.
Lo Zandonai, per riuscire a dare una organizzazione stilistica al poema e vestirlo di motivi che avessero una trama sensata e rirpondente all'atmosfera generale dell'argomento, aveva bisogno di due facoltà essenziali: facoltà creativa e facoltà di mezzi esteriori adatti allo scopo. Ebbene, lo Zandonai ha dimostrato di possedere ambedue queste indispensabili facoltà.
Egli, con una sicurezza addirittura rara in un giovane compositore, ha pensato – e ciò per la parte creativa – a dare anzitutto un giusto ordinamento alla trama drammatica, rinchiudendola in un complesso melodico, organizzato e vivente per una intima coesione di singoli pezzi di musica, in guisa da infondere al melodramma un carattere determinato e finito. Questo egli ha fatto con un pensiero fortemente moderno e un po' troppo lontano, se si vuole, dai caratteri dell'antica opera italiana.
Oggi è purtroppo passato il tempo in cui il singolo pezzo poteva valere quanto il tutto d'oggidì. La melodica forma dell'aria, delle cabalette e delle variazioni è già quasi dimenticata; nell'opera odierna è il *tutto* che bisogna concepire, disporre, organizzare, con gli stessi procedimenti d'invenzione e di forma con i quali si

organizzava prima il singolo pezzo. Ora è innegabile che lo Zandonai, pure non creando motivi e temi d'una bellezza peregrina, ha saputo infondere ad essi una energia passionale e un impeto d'affetto che avvince e soggioga. Tutto il primo duetto d'amore, la perorazione commovente di Melenis invocante la generosità di Commodo all'atto secondo, la romanza di Marzio e tutta la grande scena finale del terzo posseggono una ricchezza di risorse evolutive, una efficacia di accento, una potenza di colore drammatico ed una forza e continuità d'idee la cui efficacia è irresistibile.

Il pregio massimo, secondo me, quello che assicura a *Melenis* vita e vita vittoriosa sul teatro, è di aver saputo far parlare sempre melodiosamente i personaggi, e sempre in armonia con il carattere e le parole del dramma, rendendo visibile il fondo della loro anima e visibili parimenti le impressioni che ne sfiorano la superficie.

Per ciò che riguarda la parte sinfonica non esitiamo a dichiarare che la orchestrazione di *Melenis* è d'una rara sapienza, una meraviglia di abilità tecnica e di elaborazione istrumentale. Si potrebbe desiderare invero una maggiore importanza della melodia vocale rispetto al lavoro dell'orchestra, la quale talvolta subisce una continuità di contorsioni foniche un po' troppo artificiose, ma la erudizione armonica e quella della istrumentazione non si giudicano in casi isolati bensì nel complesso dei fatti, e questi fatti hanno nella loro effusione una forza ed una evidenza immediata.

Quanto il Leoncavallo ha indietreggiato con i *Zingari*, altrettanto ha vittoriosamente camminato innanzi lo Zandonai con *Melenis*. E se in questa marcia verso le nuove forme dell'arte il giovane musicista ha allungato un po' troppo il passo, non potremmo né vorremmo certo fargliene un addebito. Quando si ha il passo così sicuro come lo Zandonai, si può anche sfiorare col piede il precipizio e superarlo bravamente.

Melenis, scritta a breve distanza da *Conchita*, ci dice come e quanto l'ingegno dello Zandonai possegga il privilegio della creazione melodrammatica.

Ambedue queste opere sono riuscite difatti a penetrare vittoriosamente, e di colpo, nella piena attività del nostro repertorio melodrammatico, e la Casa Ricordi, che con felice accorgimento ha saputo impadronirsene, saprà anche farvele vivere con fortuna sua e delle Imprese che avranno il senno di esporle sulla scena.

Roma

26. «Il Giornale d'Italia», 22.03.1913

La prova generale

Iersera al "Costanzi" ha avuto luogo la prova generale di "Melenis". Dal numero non indifferente di coloro che, con invito o senza, erano riusciti ad assistervi e a popolare la platea e anche qualche palco, si poteva misurar l'interesse che suscita a Roma ormai come altrove una nuova musica dell'autore di "Conchita".
Veramente la musica di "Melenis" fu in gran parte composta prima di quella di "Conchita", ma l'opera è apparsa dopo sulle scene, e precisamente nell'autunno scorso al "Dal Verme" di Milano, dove rivelò al pubblico e alla critica che Riccardo Zandonai sa trattare il grande quadro di linea oltre che il quadro di genere che tutti avevano ammirato in "Conchita". Infatti in "Melenis" l'ambiente romano ha dato modo all'operista di spaziare in un campo più vasto.
Iersera "Melenis" fu ascoltata intensamente nei suoi tre quadri così diversi di carattere e di colore, e l'uditorio non si trattenne dal manifestare l'ammirazione per l'autore, musicista forte e originale. La riproduzione dell'opera, che nel secondo atto ha dello spettacoloso, è stata grandemente curata al "Costanzi"; e gl'interpreti principali e secondarî, sotto la direzione del maestro Vitale, mettono tutto il loro impegno nel rendere la difficile partitura: interpetri principali dell'opera sono, come è noto, Lina Pasini-Vitale, protagonista, e il tenore De Giovanni [sic].
Lo spettacolo avrà principio domani alle 21, e si prevede una interessante serata. L'autore assisterà alla rappresentazione.

Il libretto

La terza opera di Riccardo Zandonai – di cui son note al pubblico teatrale *Il Grillo del focolare* e *Conchita* – s'inspira ad un poemetto di Luigi Bonilhet [sic], l'amico cui Flaubert dedicò la sua *Madame Bovary*: la sceneggiatura e i versi di *Melenis* si debbono, tuttavia, a Massimo Spiritini e Carlo Zangarini.
Le scene della nuova opera si svolgono sul grande sfondo suggestivo di Roma, nell'epoca della decadenza imperiale, che succedette agli splendori di Traiano, d'Antonino Pio e Marco Aurelio. Impera Commodo.
[segue il racconto dettagliato del libretto]

27. Lionello Spada, *"Melenis" di Zandonai*, «La Vita», 22.3.1913
A proposito di *Melenis*, questo sopra tutto mi ha meravigliato: che essa sia stata musicata cioè dallo stesso compositore della *Conchita*. Mi ha meravigliato rispetto al maestro Zandonai, appunto, perché egli appare uomo dedicatosi all'arte con vera serietà, anzi severità di intendimenti e di procedimenti. Perciò egli dovrebbe prima di ogni altra cosa possedere un disegno di ciò che vuol fare, disegno preciso, fortemente armonico, in cui la sostanza del dramma e la forma musicale si fondono in una unità indissolubile. Non occorre ricorrere ai grandi esemplari per dimostrare la indispensabilità di tale concezione: basta una semplice osservazione per constatare come il successo del Puccini sia per grande parte dovuto all'equilibrio delle sue opere o, se si vuol essere anche più chiari, alla cura che egli pone nella scelta di libretti tutti rispondenti all'effetto che intende musicalmente e tea-

tralmente di conseguire. Così, per altro rispetto, è evidente come lo Strauss dovesse sentirsi a suo agio, per l'idea formatasi, con argomenti di intensa violenza come quelli della *Salomea* e della *Elettra*.
Cito due maestri diversissimi ma che pure, coi mezzi che si sono scelti e dei quali dispongono, raggiungono ugualmente il successo. Del resto non occorre ricorrere ad esempi e a disquisizioni per dimostrare questa verità elementare: il compositore deve avere un disegno completo di ciò che vuol costrurre colla sua arte, disegno che non può essere soltanto esteriore, cioè consistere nella veste strumentale, ma risultare dall'armonia di tutte le parti. Una casa incomincia dai fondamenti; uno spartito s'inizia non pure dal libretto ma dalla natura dell'argomento che il libretto deve svolgere. Il genere delle passioni, il sesso dei protagonisti, il tempo, l'ambiente, tutto ha un'importanza decisiva per quello che verrà. Insomma occorre che il musicista sappia esattamente quel che vuol fare, come sapevano Bellini, Wagner, Verdi: altrimenti farà del virtuosismo tecnico, darà dei *saggi* eccellenti, mediocri o insopportabili di composizione e contrappunto, ma non metterà insieme mai un'opera duratura.

*

Perché questo non ha cominciato dall'avvertire, non ha spontaneamente sentito il maestro Zandonai che, ripeto, a diversità di altri mostra serietà di propositi e fervore sincero di lavoro degno?
Come non avvertire, non sentire che fra *Melenis*, un rimasuglio del più rancido classicismo rettorico, e *Conchita*, l'espressione più caratteristicamente deformata del ciarlatanesco impressionismo contemporaneo, c'è un abisso, e dall'abisso non può uscire nulla, molto meno la fisionomia ben definita di un compositore che ha avanti, aperta dal pensiero, una via propria? O l'una o l'altra di queste due donne che non si presentano soltanto sulla scena con abiti diversi ma che richiedono forme rappresentative e comunicative recisamente opposte, o rivelare – e questo mi duole – di non avere ancora conquistata l'idea animatrice dell'arte che colla fatica vuol perseguire. Evidentemente l'arte della musica, anche per lo Zandonai – almeno nel periodo presente del suo ingegno – è soltanto esteriore: si ferma alle combinazioni degli strumenti e del canto, è un discorso che soltanto colle note si compie. Ed è errore grave, perché lo scarso amore o la debole persuasione pel soggetto si ripercuote indubbiamente nella incertezza dell'espressione, che non si scalda e non vibra.
A questo deve aggiungersi che il maestro, il quale ha pure certo non volgari ambizioni, è infelicissimo nella scelta dei libretti, probabilmente appunto perché non ne intende la importanza vitale.
Questo della *Melenis* non è soltanto odiosamente antiquato, con tutti i luoghi comuni, pure di ambiente, con cui fino a cinquant'anni [or] sono si rappresentava la vita della Roma antica, che sarebbe stata tutta chiusa fra la Suburra e il Circo, qualche gladiatore e parecchie cortigiane. Ma comunque non è escluso che una simile riproduzione si possa anche rendere scenicamente interessante, mercé qualche espediente di abilità esperimentata. Invece in questi tre atti [non vi è] nessun espediente atto a suscitare almeno meccanicamente quella commozione che non è nell'intimità del dramma: sostanzialmente tutto rimane immobile intorno a questa situazione, che non è nuova ma neppure appassionante: una cortigiana che chiede amore da un uomo il quale non concede il suo amore ma soltanto se stesso,

e per poco. Il duetto del terzo atto ci riporta, con pochissime varianti, a quello del primo, sempre sul medesimo soggetto, senza avere spiegato come la cortigiana si scaldi a un tratto di un così potente e per lei inusitato amore, né avere reso visibile e quindi comunicante l'affetto reale che occupa il giovane renitente. Questo suo affetto, infatti, non è che narrato nel dramma, ma non si vede. E così, presso a poco, succede sempre: anche del Circo non appare che l'atrio, cioè sempre l'esterno delle cose grandi e delle piccole, come delle persone. Non origina pertanto da qui, da questo errore di concezione che diviene errore di costruzione, la fatalità di scarsa virtù comunicativa nell'opera musicale?

*

So bene che scrivendo queste cose pare, su per giù, come se mi esercitassi sulla prima declinazione. Verissimo; ma non è mia la colpa se parecchi, anche critici professionali, anche compositori autorevoli, hanno dimenticato la prima declinazione.

E mi sembra a ogni modo doveroso ritornare ai principî poiché si tratta del maestro Zandonai il quale ha intenzioni e attitudini serie. Certo, infatti, è riuscito con lungo ininterrotto studio a comporsi se non proprio uno stile un procedimento formale suo. Ma il procedimento egli ha derivato e non cerca che traverso la tecnica degli strumenti e i suoni che ne arriva a trarre. E dicesi a proposito di questa nuova opera: ha messo nell'orchestra due strumenti nuovi. Benissimo, ma che cosa esprimono? Qui è il punto. Il suono deve o individuare o narrare o far sentire. Ma nel procedimento formale dello Zandonai il suono non individua, cioè non disegna un personaggio o un carattere: Melenis è presentata come una della altre cortigiane, come era Conchita o come Marno [sic]: nulla di personale, nulla di animatore. Così quella musica non descrive una situazione né diffonde una commozione appunto perché la musica, il suono – salvo rarissime eccezioni, anzi più propriamente il passo in cui, fuori di tempo, si vuol sentire la lotta avvenuta nel Circo – il suono è indipendente, va per conto suo. E non va sempre elegantemente: basti sentire l'orchestra quando accompagna con serpeggiamento indecifrabile la seconda apparizione dei cristiani nel loro passaggio per quell'atrio del Circo in cui succedono tante cose e anche l'imperatore Commodo si raccoglie sopra se stesso.

Questa indifferenza pel personaggio o pei casi che attraversa è, secondo me, la causa fondamentale per cui la musica dello Zandonai, il quale possiede pure una certa onda melodica, non appassiona, non trasmette anzi impressioni vibranti. Quel duetto al primo atto, per quanto si svolga sopra una condizione poco convincente, potrebbe avere accenti di commozione o almeno di dipintura musicale; ma non è così. Esso di sperde in un mormorio senza significazione propria, colla invariabile cadenza che è la sola personificazione di Melenis. E potremmo ripetere l'osservazione quasi ad ogni passo dell'opera.

Ora questa freddezza del compositore pel proprio argomento toglie logicamente di calore alla musica sua. Inoltre egli non ha certo una vena ricca: l'idea non gli viene libera e frequente, e qualche volta fa difetto il gusto, cioè il buon gusto. Vi sono movimenti orchestrali, anche ripetuti, che recano impressione non estetica. Con ciò lo riconosco: hanno ragione quelli che ripetono: –È un musicista di valore. Indubbiamente egli ha studiato, ha un temperamento volontario che vuol arrivare e speriamo arriverà. Ma non continuino a seccarci col ritornello: –È musica fatta bene.

Può essere, ma ne abbiamo di troppo, assolutamente non ne vogliamo più, anche perché la musica fatta davvero bene è quella sola che dice qualche cosa di nuovo o almeno suscita una commozione immediata, spontanea.
Le combinazioni strumentali non hanno mai prodotto niente di questo.

*

E passiamo alla cronaca. Ho notato le deficienze dalle quali deve liberarsi il compositore, ma ho pure detto che in lui [vi] sono qualità solide, una forma personale, una suggestiva grazia melodica. E il pubblico ha applaudito.
Dopo il primo atto quattro chiamate all'autore, ai cantanti, al valentissimo direttore. Durante il secondo atto un applauso a scena aperta dopo il ringraziamento di Melenis all'imperatore, poi, calata la tela, cinque chiamate. Alla fine dell'atto terzo altre chiamate al maestro Zandonai, ai cantanti, al direttore.
L'opera dunque ha avuto calda accoglienza.
Certo, a procurarla ha contribuito l'esecuzione, veramente buonissima.
Non sarà facile all'autore trovare altri interpreti del suo lavoro uguali alla signora Pasini-Vitale e al Di Giovanni. La prima ha acquistato indubbiamente una gagliardia di espressione drammatica mirabile, tanto mirabile in quanto in lei si unisce alla bellezza del canto e della dizione. Essa, nel secondo atto, ha strappato un applauso a scena aperta. Il Di Giovanni era ieri sera nella pienezza dei suoi mezzi vocali, davvero forti e simpatici e che egli, dal canto suo, accresce collo studio intelligente della interpretazione. Gli altri non hanno parti significative, ma tutti si sono trovati bene al posto loro per qualità e per preparazione. E bene i cori, benissimo l'orchestra. Insomma, spettacolo come spettacolo senza alcun contrasto di primo ordine, pel quale il maestro Zandonai ha voluto ieri dal palcoscenico attestare la propria riconoscenza al maestro Vitale.
E anche quell'episodio prova come lo Zandonai non sia un compositore comune; un altro probabilmente avrebbe esclamato, come succede quasi sempre: –Mi hanno rovinato tutti, fra cantanti, direttore, orchestra. Il pubblico è stato troppo buono se ha applaudito qualche cosa, visto che non deve aver capito nulla.

28. *Melenis al Teatro Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 23.3.1913
Stasera alle 9 avrà luogo al *Costanzi* la prima rappresentazione della nuova opera *Melenis* di Riccardo Zandonai.
Il maestro aveva già lavorato intorno a *Melenis* sino da quando, nel 1908, ebbe il giudizio del pubblico torinese sul suo *Grillo del focolare*. Poi la mise da parte per dedicarsi a *Conchita*.
In una intervista avuta nei giorni in cui *Melenis* si rappresentava al *Dal Verme* di Milano, lo Zandonai ebbe occasione di dichiarare che come nel *Grillo del focolare* volle fare la intima commedia di sentimento e di poesia, colorita a piccole tinte di acquerello, come in *Conchita* invece si innamorò del dettaglio e insistette su un vivo e continuo contrasto di tinte, così in questa *Melenis* ha voluto il largo respiro dell'opera classica italiana.
Lo strumentale è stato una delle sue ricerche più indefesse e continue. Egli cerca sempre di trarre dagli istrumenti nuovi effetti e nuovi coloriti. Una delle singolarità dell'istrumentale di *Melenis* è appunto la introduzione di un nuovo strumento, il flauto basso, la cui invenzione si deve al prof. Albisi della *Scala*, strumento che

ha una voce specialissima e che rappresentò per l'autore uno dei colori più significativi della sua tavolozza. Ha pure introdotto il Zandonai, al secondo atto, le buccine di cui si era servito soltanto, finora, Giulio Massenet nell'*Erodiade*. Interpreti di *Melenis* saranno con Lina Pasini-Vitale e con Edoardo Di Giovanni, le signore Elvira Casazza, Margherita Belletti, Aunita [sic] Giacomucci, Gabriella Besanzoni, il tenore Gualtieri-Favi[sic], il basso Giulio Cirino, lo Schottler, il Gironi.

29. Edoardo Pompei, *"Melenis" di R. Zandonai*, «Il Messaggero», 23.3.1913
L'autore del *Grillo del Focolare* e di *Conchita* riportò ieri sera nella sua nuovissima *Melenis*, rappresentata al Costanzi, al cospetto di un pubblico affollato ed eletto, un lieto successo. Indubbiamente alle festose accoglienze contribuirono anche elementi estranei al valore dello spartito, ma è giusto riconoscere che il maestro Zandonai, sia pure a titolo di rinnovata fiducia, aveva diritto all'applauso che risuonò alla fine di ogni atto e che lo evocò più volte al proscenio.
Giovane di anni ma già maturo nell'arte che gli ha dischiuso tanta rinomanza, il maestro Zandonai segna con invidiabile fortuna una via propria, ideali proprii, e la sua produzione, tutta pervasa da un soffio di arte rinnovatrice, si stacca da quello spirito di imitazione che contraddistingue e caratterizza le opere di altri giovani compositori.
Non può affermarsi che la strada prescelta sia la migliore, ed è probabile che in questo indirizzo che pure ha il merito di aver determinata ed affermata la sua personalità il maestro non vorrà persistere, spiegando il volo verso cime più ardue; è certo però che in questa *Melenis*, come nelle altre opere precedenti, se non c'è la fiamma che brucia, l'impeto lirico possente che anima e trascina, appaiono segni decisamente rivelatori di un temperamento di musicista d'ordine superiore, di un tecnico formidabile, di un coloritore meraviglioso.
Rifuggente dalle grandi linee sintetiche, dalle ampie visioni per le quali non è singolarmente adatto – ne è prova il coreografico, farraginoso secondo atto – , il maestro Zandonai, cesellatore squisito, si sofferma con particolare cura e con felici risultati a cogliere delle sensazioni penetranti e sottili, a ricercare delle preziosità armoniche e strumentali, a conquidere l'ascoltatore con arte delicata, con tocchi morbidi, con disegni ritmici e melodici fugacissimi ma nitidi con sfumature leggiadre, con mille frammenti tenui ed inconsistenti. E rispetto alla varietà e ricchezza dei ritmi, alla vivacità del colore, allo sviluppo audace delle forme, alla singolarità degli impasti, la nuova opera ha pregi considerevoli.
Ma questi elementi decorativi ed ornamentali, non sorretti da intensità di ispirazione [e] da forza emotiva conferiscono al lavoro una bellezza puramente formale ed esteriore, e determinano quel senso di freddezza che è la impressione dominante in chi ascolta *Melenis*, anche nei momenti di maggiore concitazione e di maggiore sonorità.
La stessa eroina, il solo personaggio che appalesi un'anima, una coscienza, un sentimento attraverso una serie di figure che sono larve umane e che non hanno nessuna consistenza psicologica, non arriva a conquistare ed avvincere l'uditorio perché i suoi tratti sono indeterminati, perché le varie gradazioni della sua follia amorosa, dall'incontro alla seduzione, alla tenerezza, alla violenza, all'angoscia tragica, non trovano nella declamazione, quasi sempre rigida ed uniforme, l'espressione lirica corrispondente. E nemmeno l'orchestra, che pure ha inesauribili ri-

sorse di particolari, accenti di passione, contrasti eloquenti di luci e di ombre, riesce ad infondere maggior vita a questa declamazione.
Eppure l'artefice nobilissimo ha consacrato a lei pagine di grande bellezza come la finissima canzone del primo atto: "Salii su un pesco", ove vibrano tutte le grazie di una derivazione ellenica arricchita dalle più squisite armoniosità moderne, come la scena seguente della seduzione piena di incanti e di ebbrezza, come il monologo dolorante del terzo atto, tutto pervaso dalla tristezza dell'abbandono imminente.
La preoccupazione di non cadere nelle vecchie formule, di mantenere ad ogni costo, anche nei punti più passionali del dramma, la linea del discorso musicale, oscillante sempre fra il canto e la declamazione frammentaria, ha impedito all'autore di imprimere più impeto, più calore al personaggio, cosicché la sua ispirazione par discendere più dal cervello che dal cuore.
E questa rigidità ed uniformità di espressione si manifesta per gli altri personaggi che, pure essenzialmente divisi fra loro, parlano quasi tutti – eccettuato Cleandro – lo stesso linguaggio; la musica non si individualizza, mentre ogni carattere, per quanto scheletricamente accennato dal libretto, attendeva di essere rivelato ed approfondito dal compositore.
Temperamento più lirico che drammatico, più descrittivo e decorativo che passionale, il maestro Zandonai raggiunge sempre effetti notevoli nelle scene di sentimentalità delicata e nelle pitture d'ambiente. Con grande ricchezza e modernità di mezzi egli ci presenta infatti nel primo atto la taverna della Suburra e dà rilievo e vita alla macchietta di Cleandro, e crea con lontani e vaghi suoni ed impasti fonici un'atmosfera caratteristica intorno ai personaggi. Eguali virtù si avvertono nella canzone greca di Melenis – squisita per semplicità di linee e per struttura melodica –, nel successivo racconto dell'etèra, nel preludio del terzo atto – pagina che rivela il musicista sicuro dei suoi mezzi e padrone della sua espressione –, nel graziosissimo episodio della canzone di Isi accompagnata da danze leggiadre, nel coretto delle fanciulle floreali.
Nel secondo atto predomina l'elemento coreografico e il dramma resta estraneo all'ambiente. L'atrio del circo è avvivato da sonorità ampollose, da acclamazioni lontane o vicine della folla, dagli inni trionfali in onore di Marzio, ma quei suoni vocali e istrumentali prescelti dal compositore ed intenzionalmente conservati all'unisono quasi a rappresentare il colore del pensiero musicale dell'epoca appaiono armonicamente assai poveri.
Tutto sommato, questa *Melenis*, anche attraverso i suoi punti deboli, non risulta inferiore alle opere precedenti del maestro. Una grande coscienza artistica e una fede sicura nel proprio talento sorreggono l'animo del compositore, il quale se saprà frenare le naturali impazienze e chiudersi in sapiente raccoglimento riuscirà senza dubbio a darci un lavoro più organico che alle complesse energie della tavolozza orchestrale congiunga l'originalità creatrice e l'impeto lirico.

*

L'esecuzione è stata curata con quel profondo senso d'arte, con quell'amore e con quel gusto per cui il maestro Vitale ha raggiunto uno dei primissimi posti nella breve schiera dei grandi direttori d'orchestra del teatro italiano.
Ogni più delicato particolare del nuovo spartito, ogni tenuo ricamo apparve in fulgida luce sotto la sua guida sapiente ed animatrice.

La signora Pasini-Vitale, una cantatrice incomparabile per la leggiadria della persona, la bellezza della voce, l'efficacia scenica fu protagonista magnifica. Ella dette tutto il rilievo alla figura musicale della giovane greca, ne rese con aristocratica signorilità di linea e di atteggiamenti la grazia affascinatrice e l'angoscia, e nel canto trovò accenti di commozione profonda.
Applausi interminabili salutarono l'artista insigne, che fu ieri sera tanta parte del successo dell'opera.
Il tenore Di Giovanni elargì nella parte di "Marzio" tutto il tesoro della sua voce generosa, cantando con espansione e con calore.
Solenne e magnifico apparve il Cirino nelle spoglie dell'imperatore "Commodo" così stranamente rimpicciolito dai librettisti; deficiente in qualche punto il tenore Flavi, [sic] lodevoli le signorine Casazza e Besanzoni.
Autore, direttore ed interpreti alla fine di ogni atto vennero più volte evocati al proscenio fra applausi calorosi.

30. e[nrico] b[oni], *"Melenis" del maestro R. Zandonai*, «Il Popolo romano», 23.3.1913

Non è agevole dire di codesta nova partitura nel brevissimo spazio concesso a un rapido cenno di critica giornalistica, ché il nuovo lavoro di Riccardo Zandonai per il suo intimo valore meriterebbe una trattazione ben più ampia e completa.
Il giovine musicista è senza dubbio quello su cui convergono le maggiori speranze; egli s'è già fatta una personalità e prosegue rapidamente la sua via che lo condurrà certo assai lontano.
Dopo il *Grillo del focolare* e dopo *Conchita* egli ha affrontato un'opera che lumeggia alcuni episodi dell'antica Roma imperiale.
Massimo Spiritini e Carlo Zangarini sono stati i suoi collaboratori per il libretto, tratto dal vecchio poema di Louis Bouilhet "Melenis" che risale alla giovinezza del poeta francese ed è dedicato a Gustavo Flaubert.
Del libretto parlammo ieri. Sono tre quadri: il primo si svolge nella *taberna* di Saturnino alla Suburra, dove convengono mimi e liberti e cortigiane; il secondo nel Circo, tra grida di popolo, massacri di cristiani e combattimenti di gladiatori; il terzo in una villa tutta fiorita di rose purpuree, in una luminosa mattinata di primavera.
Il soggetto, così com'è ridotto per la scena, non conserva che un ricordo assai lontano del poema del Bouilhet e risulta ben poca cosa.
La vicenda di *Melenis* etera, che ama, e di *Marzio* retore, che a questo amore si è adattato solo temporaneamente col proposito prestabilito di liberarsene appena potrà far sua la donna sognata per la quale scende ad affrontare la morte nel Circo, è di una psicologia semplice e vecchia come il mondo.
Di più, come quest'altra donna non appare mai a partecipare direttamente all'azione, tutto il dramma scenico si riduce a pochi spunti scheletrici che i librettisti hanno invano cercato di completare con l'aggiunta di altri episodi secondari.
Tutto sommato, Melenis non ha da dolersi di nulla. Ella stessa, nel suo primo incontro con Marzio, nonostante la freddezza di lui, la riluttanza di lui, ha insistito per essere amata, si è offerta senza chiedere nulla pur di offrirsi all'uomo verso il quale la spingeva una folle passione.
Melenis sapeva digià; e quest'ultima scena tra i due amanti in cui ella si ostina a

scongiurare Marzio, sulla soglia della felicità, a non abbandonarla, se nei fini del convenzionalismo drammatico può avere valore di opportunità, logicamente è sprovvista di ogni serio interesse.
Come nel libretto, così nella musica del m. Zandonai Melenis è rimasta la protagonista. Il tema di Melenis che ricorre a traverso tutta la partitura ne è l'anima e la vita, e ad ogni episodio serve di colleganza e di appoggio. Il dramma musicale è tutto nel dramma interiore della languida etera.
La musica dello Zandonai non è facilmente accessibile a una prima audizione e le altre figure, gli altri episodi non hanno del resto un rilievo tale da imporsi alla sensibilità dell'uditore. Cosicché né, ad esempio, le vivaci e colorite scene con le quali si apre il primo atto, né le pompose sonorità che coronano il trionfo di Marzio bastano a conquistare completamente, a vincere un senso di freddezza, a compensare di quella mancanza di forza emotiva che è o sembra essere il principale difetto della nuova partitura.
E qui sarebbe acconcio di esaminare se questa mancanza di emotività sia effettiva o sussista in quanto l'opera viene giudicata secondo criteri a cui solo una lunga tradizione ha dato valore di infallibilità e carattere di universalità; e d'altra parte opportuno sarebbe anche osservare se e fino a qual punto la parola – adoperata in una forma che oscilla tra il canto e il declamato – conservi il suo accento e se infine, costretta com'è in piccoli periodi nervosi, concitati, fino a qual punto possa la musica conservare la sua espressività.
Questioni queste, però, che ci condurrebbero assai lontano e richiederebbero uno svolgimento che – come dicemmo – potrebbe esorbitare dai brevi limiti di queste note.
E torniamo quindi alla rapida sintesi di codesta novissima *Melenis*, per la quale – nonostante i difetti – non si possono avere che simpatie e ammirazione.
Abbiamo visto come Melenis domini con la sua ardente passione la partitura dello Zandonai; aggiungeremo che, pur a traverso la frammentarietà di episodi a forza introdotti, la figura di lei risulta musicalmente tratteggiata con mano felice. Così nel primo atto nella confessione della sua febbre d'amore, così nel secondo nella invocazione all'imperatore che la renda alla sua libertà, e specialmente nell'ultimo episodio in cui il dramma si spoglia a poco a poco dell'artificio per assumere un carattere di umanità, la musica si solleva vigorosamente, oltre la perfezione di forma e di tecnica, verso una pienezza di espressione che riafferma nel giovine musicista l'artista di razza, da cui giustamente molto dobbiamo attenderci.
Riccardo Zandonai ha rivestito la sua *Melenis* di un tessuto orchestrale smagliante. La prodigiosa abilità del maestro nel trattare l'orchestra, nel saper trarre partito dai più piccoli particolari, quel senso straordinario del teatro, quella tavolozza ricca, colorita, vivace, vibrante, tutto quel complesso di virtù che già in *Conchita* avevano guadagnato la nostra ammirazione, ritroviamo nella nuova opera, la quale se può offrire il fianco alla discussione per l'intima essenza del suo pensiero, offre nella parte formale una successione di bellezze in cui può compiacersi l'anima del più raffinato degli esteti.
Questo giovine trentenne palesa una vigoria, una nobiltà, una sapienza di procedimenti, a cui molti dei nostri compositori ci hanno da qualche tempo disabituati.

31. *La prima di "Melenis" al Teatro Costanzi*, «Il Piccolo» 23.3.1913
Non era, quello di ieri sera, il primo giudizio pubblico affrontato da *Melenis*, ché al *Dal Verme* di Milano questa terza opera di Riccardo Zandonai aveva già ottenuto nello scorso autunno favorevoli accoglienze; ma tuttavia si trattava qui, per il nuovo lavoro, di una prova ampia e decisiva, di una sentenza autorevole che confermasse il suo diritto di appartenere al moderno teatro lirico italiano.
Zandonai, figura e tempra di musicista ormai noto e stimato tra noi per quella sua *Conchita* che l'anno scorso suscitò vivacità di discussioni e fervore di consensi, ha trovato dunque a Roma i suoi degni giudici di appello. I quali erano poi, ieri sera, il miglior mondo aristocratico ed intellettuale, convenuto alla *première* – e fece benissimo – come ad un avvenimento di vera importanza teatrale.
E *Melenis* ha ottenuto piena conferma della sua vittoria: il successo anzi è stato fra noi anche più caloroso e ha attinto, specie dopo i primi due atti, note di cordialità e di simpatia che dimostravano chiaro al giovane compositore l'animo del pubblico verso di lui e verso l'ingegno suo, anche al di là della sua opera d'oggi.
Non è stata vittoria facile né forse in tutto prevista da coloro che conoscevano già, nei suoi mirabili pregi ed anche nei difetti, il nuovo spartito. Si diceva, ed è vero dopotutto, che il Zandonai, musicista fortissimo e geniale, pur possedendo un sicuro intuito del teatro, scrive opere che per l'arditezza della concezione, per la modernità della tecnica, per l'originalità dei procedimenti non possono, almeno ad una prima audizione, penetrare nel gusto del pubblico, non riescono insomma ad essere comprese nel loro reale e grande valore.
Ma ieri sera il pubblico romano, disposto alla deferenza ma non alla compiacenza, preparato magari ad un successo di stima ma non all'applauso schietto e prorompente di ammirazione, ha smentito bravamente tutte le dicerie, ha scalzate le formule già inventate dai pratici su la musica zandonaiana – l'aggettivo è forse nuovo, ma ormai diverrà necessario – , ha infine superato il concetto che di ogni onesto e intelligente pubblico si possa avere in teatro.
Vorremmo dire qui che nel giudizio lietissimo di ieri sera si sono dimostrate – e ne prendiamo atto ben volentieri, stavolta – l'intelligenza e la sagacia dell'uditorio: *Melenis* indubbiamente, come organismo vitale per il teatro, a causa di gravi incongruenze nelle scene poetiche e drammatiche che il Zandonai ha rivestito della sua musica, è opera soggetta a non lievi censure; ma l'autore di *Melenis*, attraverso quelle pagine vibranti di poesia e smaglianti di colore, spira un fascino sottile e penetrante, esprime con infinite risorse ricche di suggestioni tutto un suo mondo di nuove visioni musicali ardite e belle nel canto e nell'orchestra, nella melodia e nella sinfonia...
Tutto ciò, in una felice e rapida sintesi di percezioni artistiche suscitate dalle scintille dell'opera d'arte, ha sentito, meglio ha intuìto il pubblico ieri sera a teatro, come trascendendo il dramma della bellissima cortigiana greca. E questa intuizione è di certo un gran merito per la folla degli spettatori che si trovò così compatta e unanime a decretare un ottimo successo.
Zandonai oggi è nome che conta fra i più eminenti nel cielo dell'arte italiana: l'intensità e la cordialità degli applausi di ieri sera significano appunto la piena e grande fiducia nelle sue opere future, frutto di sempre più colto ingegno e di sempre più matura esperienza. Il pubblico sa ormai che dall'artista di *Conchita* e di *Melenis* può attendere ancora nobili, forse grandi parole.
Per dire adesso partitamente della rappresentazione, conviene notare che del pri-

mo atto parve meglio gustata la scena fra Melenis e Marzio; nel secondo – un quadro vasto e imponente di romanità trionfante – produsse viva impressione il concertato finale, impostato dal musicista audacemente su granitiche basi di moderna polifonia; nel terzo, pieno di profonda suggestività, la bella e commossa romanza di Marzio e la drammatica scena della morte di Melenis scossero le ultime diffidenze, se pur ve n'erano ancora, e trascinarono all'applauso caldo e vibrante.
Applauso che, alla fine dell'opera come in tutti e tre i singoli atti, venne diviso alla ribalta dall'autore col maestro Vitale e con gli interpreti principali dell'opera.
Lina Papini-Vitale [sic] ed Edoardo Di Giovanni han dato nelle parti di Melenis e di Marzio una magnifica prova del loro vivo talento artistico: la Papini-Vitale ha vissuto alla scena l'appassionante e tragica strana persona della giovane greca palpiti di verità e di commozione pur composti in una bella e armoniosa linea figurativa; il Di Giovanni, oltre che i suoi splendidi mezzi vocali, ha dimostrato ancora una volta temperamento drammatico straordinario e squisita sensibilità d'artista.
Alla concertazione della nuova partitura Edoardo Vitale ha data tutta la sia sapienza e tutta la sua fede: *Melenis* è stata animata da lui con nobile sincerità d'espressione e condotta validamente alla vittoria.
In complesso si ebbero ieri sera – e la cronaca esatta ha il dovere di registrare anche questo – quindici chiamate ed anche talora applausi a scena aperta.
Una serata dunque felicissima e, come abbiamo detto, certamente significativa per l'arte italiana.
[NOTA: *lo stesso articolo compare sul "Giornale d'Italia"*, [23]. *3. 1916*]

32. Alberto Gasco, *"Melenis" di Riccardo Zandonai*, «La Tribuna», 24.3.1913
Dopo essersi provato – e affermato con grande onore – nel dramma intimo, Riccardo Zandonai ha voluto cimentarsi nel campo operistico-coreografico: per questo, abbandonando di proposito la via seguita con *Il Grillo del focolare* e *Conchita*, ha scelto il libretto di *Melenis*, nel quale l'elemento decorativo può dirsi in prevalenza su quello psicologico. E questo diciamo non perché in *Melenis* manchi la nota sentimentale – anzi passionale – ma perché la *great attraction* del libretto in questione sta precisamente nella fastosa scena del Circo, con i cortei dei cristiani e dei seguaci dell'imperatore Commodo, con le danze voluttuose, le grida della folla ubbriaca di sangue e i frenetici inni di trionfo.
Si conoscevano le rare attitudini del giovane maestro a rendere musicalmente le pene acute d'amore ed anche gli scatti d'odio delle povere anime borghesi: non si sapeva se egli, prendendo a musicare un argomento di ampie linee, folto di episodî coreografici, avrebbe vinto una prova insidiosa quanto altra mai. Orbene, possiamo affermarlo, il tentativo è riuscito: *Melenis*, come lavoro teatrale, segna un progresso nella produzione dello Zandonai e ci dà modo di valutare l'alta potenzialità di questo nuovo robusto operista sul quale converge l'occhio benevolo della critica italiana nell'attuale periodo di felice rinascita che attraversiamo.
Quanto poi a dichiarare *Melenis* un lavoro d'arte perfetto, genialmente ispirato e realmente vitale, c'è da pensarci su due volte. L'opera ha difetti sostanziali – già rilevati con cortese franchezza dalla critica milanese in occasione della prima rappresentazione al *Dal Verme* – difetti ai quali noi pure dovremo accennare in se-

guito: quel che ci importa, adesso, è di vedere come le difficoltà più gravi sieno state superate dal compositore di *Melenis* in modo sorprendente e come la nuova partitura sia ben costruita e ricca di dettagli armonici e strumentali di preclaro buon gusto.
Non più incertezze, non titubanze da esordiente. Riccardo Zandonai è ormai un maestro che sa quel che vuole e giunge agevolmente là ove ha fissato la sua mèta. Maneggia con disinvoltura estrema l'orchestra, ha penetrato i segreti più ermeneutici [!] della tecnica strumentale moderna; nello svolgere sinfonicamente un tema mostra una scienza meravigliosa per un giovane trentenne. Con siffatte qualità un compositore può camminare diritto dinnanzi a sé volgendo l'occhio sereno all'avvenire non dubbio. Ed è bello pensare alle lotte future di un campione che possiede muscoli d'acciaio già esperti della vittoria...
Dunque, *Melenis* è una vigorosa affermazione. Il pubblico iersera se ne è reso conto perfettamente e per questo, pur riservando il proprio giudizio sul valore discutibile di alcune scene o soverchiamente ampollose o liricamente asmatiche e frammentarie, ha voluto porgere un largo, cordialissimo tributo di stima allo Zandonai, evocandolo più volte alla ribalta dopo ogni atto. Un buon successo, quindi, del quale debbono esser lieti così l'auditore come i molti ferventi suoi ammiratori.
Ciò premesso, diamo un'occhiata alla nuova partitura.

* * *

Melenis è l'esponente di una tendenza ormai quasi generale tra i compositori di grido dell'arte lirica internazionale, tendenza che si riassume nel principio "trarre, col sussidio dei più raffinati elementi tecnici, il massimo dell'utilità da un minimo di materiale tematico". Un siffatto principio può essere oggetto di molte aspre discussioni ma non può condannarsi *a priori*, poiché ad esso sono informate opere quali l'*Elektra* di Strauss e l'*Arianna e Barba-bleu* del Dukas, opere indubbiamente egregie.
Oh, lo sappiamo, i lodatori del buon tempo antico – lodatori assai stimabili – provano una tal quale ripugnanza in cospetto di quei lavori moderni in cui la vena del compositore sembra esile, ove il rivo melodico, quasi impercettibile, scorre pigramente tra la lussureggiante vegetazione contrappuntistica. Ma, se essi hanno ragione e mille volte ragione in linea astratta, hanno torto praticamente; in certi casi giova ricordarsi del sublime proverbio: *o mangiare questa minestra...* o restar digiuni. Meglio, credete a noi, mangiare la minestra poco sostanziosa ma condita signorilmente. Del resto, quei pochi musicisti che ancora credono nella opportunità di esprimere candidamente il loro pensiero melodico in linee chiare, nettamente definite e in periodi ampî, corrono molti rischi, il minore dei quali è di esser qualificati per "passatisti" vergognosi... Pure, chi sa se in un prossimo avvenire la palma non spetterà precisamente a quei novelli operisti-rapsodi, emuli degli antichi gloriosissimi, che, spezzando i vincoli formali oggidì diventati opprimenti, si slanceranno in corsa per i campi della fantasia cogliendo fiori di melodia vergine, fiorellini modesti ma puri, simbolo di rinnovata giovinezza?
Più d'una volta abbiamo pensato che il "futurismo" musicale potesse consistere in un imbarbarimento della forma ed in un rinverginamento dell'idea... Del resto, un maestro francese dall'occhio d'aquila, formidabile esteta, presago dell'avvenire, Vincent d'Indy, proclamava or non ha guari, tra lo sgomento e l'orrore dei neo-

impressionisti del suo paese, il principio: *La melodia è tutto*, *soltanto la melodia non invecchia e sopravvive*. Capite? La melodia minaccia di tornare in onore! Poveretta, cacciata dalla porta, batte disperatamente alla finestra, desiderosa di riprender possesso di quel tempio dell'arte lirica, un giorno ad essa tutto sacrato...
Ma lasciamo stare i discorsi... tendenziosi. È tanto difficile intendersi sulla parola *melodia*! Per noi, la *melodia lirica latina* è caratterizzata dall'ampiezza del periodo, dalla continuità della linea, dal respiro gagliardo; per altri, essa deve essere ridotta a qualche spunto breve o ad un abbondante spezzatino cucinato con salsa piccante dagli abili istrumentatori moderni. Questione di gusti. E a seconda dei gusti la musica di *Melenis* può sembrare ricca o molto scarsa di elementi schiettamente melodici.
L'invenzione musicale dello Zandonai non assume, in *Melenis*, un aspetto dissimile da quello proprio al *Grillo del focolare* ed a *Conchita*. Sono episodî brevissimi e straordinariamente numerosi, collegati fra loro in modo magistrale: sono, più che idee, embrioni o frammenti di idee che l'orchestra prende e riprende senza posa, tra uno scintillìo di sonorità preziose. Il canto, che ben di rado si espande liberamente in una "frase" limpida e precisa, assume di solito la forma del declamato, forma che per quanto si addica mirabilmente all'espressione del dramma, stanca tuttavia alla lunga e dà un senso di freddezza invincibile all'ascoltatore.
Questo senso di freddezza è palese in alcuni momenti, anche capitali, di *Melenis* ed appare aggravato dall'inconsistente, macchinoso e convenzionale libretto. Il dramma lirico imbastito dallo Spiritini e dallo Zangarini sul poema del Bouilhet non regge ad una qualsiasi analisi critica. La figura della protagonista riesce incomprensibile e per tanto le sue angosce amorose ci sfiorano appena e non mai riescono a commuoverci. Melenis, l'etèra malata di sentimentalismo morboso, è una seccatrice, uno di quei *crampons* dei quali tutti noi, a venti anni, abbiamo avuto una maledetta paura. Ella si offre con ostinazione curiosa a Marzio che non la vuole, ne carpisce qualche carezza molto fugace e poco appassionata, poi accampa dei diritti inesistenti su di lui, grida al tradimento quando egli la abbandona per volare a giuste nozze con un'altra donna, lo assilla e finalmente si uccide, come si uccidono tutte le eroine dei melodrammi quando non hanno più nulla da dire. Il dramma che si svolge nell'anima di Melenis e che l'orchestra commenta febbrilmente appare illogico, artificioso, privo di vero interesse. Che dire poi di quelle figure – o di quei figuri – che circondano la cortigiana romanticissima? Bisogna aver veduto il secondo atto dell'opera in questione per rendersi conto del modo ridicolo con cui è stata trattata la augusta persona dell'imperatore Commodo, seduto più o meno... comodamente su di un trono nell'atrio del Circo, tra poche guardie immobili come animali imbalsamati!
Lasciamo poi ogni indagine psicologica riguardo a Marzio, il retore-gladiatore, il cui ufficio è di cantare una romanza, "O chiara stella", alla presenza di mille persone (compreso l'ineffabile imperatore) che lo ascoltano beatamente in silenzio, e di salutare la casa dell'amata con una seconda romanza – di tipo, se non di musica, tradizionale – *Salve*, *o casa del sogno...*, che ci richiama il dolce ricordo di Faust fantasticante sulla soglia della "dimora casta e pura". Lasciamo andare...
E questo si chiama un libretto pieno di situazioni teatrali!! Alla larga! Se il teatro lirico deve essere inteso in questo modo, c'è da preferire la proiezione di una *film* cinematografica con accompagnamento di musica buona!

Ma le penose deficienze del libretto di Melenis – deficienze unanimemente rilevate dal pubblico e dai critici – rendono ancora più degna di omaggio la stragrande abilità di Riccardo Zandonai, considerato come "operista". L'eccellente compositore ha tratto ottimo partito da ogni situazione del libretto: è riuscito talora a ravvivare le scene inespressive con una musica piena di colore, di scatti drammatici di sapiente fattura e se non ha potuto mascherare, pur mettendo in opera le più grosse e faticose sonorità, il vuoto lacrimevole della scena circense, ha d'altra parte saputo dare alla figura di Melenis grazia e seduzione.
La *canzone dorica* che l'etera canta al primo atto piace per la squisita eleganza; la lunga invocazione alla pietà dell'imperatore, iniziatasi con incredibile freddezza, a poco a poco si riscalda d'un soffio animatore e termina conquistando l'applauso. Assai pregevole per ispirazione appare poi l'*arioso* dolente *Tanto era bello il sogno mio*, all'ultimo atto. Anche la musica che descrive il sacrificio ultimo della donna innamorata si snoda con impeto e raggiunge l'effetto ambito. Come si vede, non mancano nel nuovo spartito le pagine degne di piena lode. A quelle da noi ricordate vanno aggiunte il "Coro dei cristiani", indovinatissimo, e le due buone romanze di Marzio, danneggiate soltanto dal convenzionalismo della situazione scenica.
Concludendo: *Melenis* ha difetti organici molto sensibili ma pregi musicali, specialmente per quel che riguarda la forma, di ordine superiore. Il giorno in cui Riccardo Zandonai si convincerà che l'eccessivo frastagliamento del pensiero musicale è pernicioso quando si tratti di cantare le umane passioni e che non v'ha opera lirica vitale se al magistero tecnico non si accompagna una felice abbondanza di idee palpitanti di emozione sincera, quel giorno – assai vicino, forse – egli otterrà una definitiva meritata consacrazione. Per ora, intanto, teniamo lo sguardo fisso in lui, artista forte, sicuro, nobilissimo, dal quale l'arte nostra ha immensamente da sperare.
Lo Zandonai ha, nel lavoro, una facilità sbalorditiva: già la sua *Francesca da Rimini* è in gran parte compiuta. Questa *Francesca* sarà, ne abbiamo fede, l'opera gagliardamente ispirata che richiediamo da lui e che egli può dare, per la nostra gioia. Attendiamola con giusta aspettazione.
L'esecuzione di *Melenis* fu giudicata da tutti assolutamente magnifica. Ricchezza di scenari, eleganza di costumi, interpretazione impeccabile degli artisti: nulla mancò perché l'opera avesse il massimo rilievo, scenicamente e musicalmente.
Edoardo Vitale trionfò – è la parola – come concertatore della complicata partitura: ne svelò sapientemente i molti pregi e, dirigendo l'orchestra, ebbe uno slancio, una foga e insieme un equilibrio meritevoli di entusiastico plauso. E questo plauso entusiastico gli fu tributato più volte quando, insistentemente chiamato, egli comparve al proscenio.
Non sarà facile al maestro Zandonai trovare una Melenis più affascinante di Lina Pasini-Vitale. Questa artista eletta, che il pubblico romano a buon diritto predilige, va di vittoria in vittoria. Dopo averci dato, nella *Walkyria* [sic], una raffigurazione assolutamente ideale del personaggio di Siglinda, ora, presentandosi nelle vesti leggiadre di Melenis, ha voluto nuovamente conquistare la nostra ammirazione ed è riuscita nel suo intento in modo perfetto... La Pasini-Vitale possiede i requisiti più elevati dei quali una cantatrice possa trar vanto. Ha una voce forte di timbro e di intonazione stupenda; sa declamare a perfezione sì che ognuna delle parole da lei pronunziate (quando il commento orchestrale non le soverchi) giun-

gono distinte all'orecchio dell'ascoltatore. E questo, dati i tempi che corrono, ha l'apparenza di un miracolo!
Per la cronaca aggiungeremo che Lina Pasini-Vitale iersera ebbe feste speciali durante l'intero spettacolo e un applauso fragoroso dopo la scena del secondo atto, interpretata superbamente.
Il tenore Edoardo di Giovanni – il celebrato "Folco" di *Isabeau* – ebbe agio nelle vesti di Marzio di sfoggiare la sua voce resistente, squillante negli acuti, limpida come poche altre. Le due romanze, da lui cantate con arte finissima di interprete, ottennero i pieni suffragi del pubblico. A sua volta Giulio Cirino si mostrò, nell'ingrata parte dell'imperatore Commodo, il basso poderoso già tante volte da noi apprezzato e lodato. Inappuntabili la Casazza e la Belletti; efficace *Cleandro* il Favi. Il quadro scenico, particolarmente curato dal maestro Francioli, venne giudicato con altissimo favore ed i cori che al secondo atto debbono compiere un'improba fatica costituirono un prezioso elemento di successo.

33. Nicola d'Atri, *"Melenis" di Riccardo Zandonai al Teatro Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 24.3.1913

Dire che "Melenis", nei suoi tre quadri, ha avuto iersera al Costanzi un successo che nessuno, nemmeno forse l'autore, prevedeva così continuo e incontrastato, è dir cosa che interessa la cronaca e che sarà, a seconda degli umori, ingrandita o diminuita. Buon segno: non tanto il successo quanto... gli umori, che un operista, benché appena trentenne o non ancora, fa già circolare con la sua musica in mezzo al pubblico ch'è piuttosto sorpreso e in seno alla critica alquanto disorientata.
Per noi è più importante notare che iersera il pubblico, ascoltando la "Melenis" di Riccardo Zandonai, si è accorto a poco a poco di trovarsi di fronte qualcuno che, parlando a modo suo e non certo per secondarne i gusti, lo interessava moltissimo, tantoché finì per rendergli omaggio. Ed è non meno importante notare che la critica istessa, quella che è pur costretta a riconoscere, in fatto, il potere che esercita, su chiunque lo ascolti, questo nuovo musicista apparso sull'orizzonte del teatro italiano, e poi ne vuol fare soltanto un tecnico sorprendente, tutt'al più un sinfonista, cui perciò sarebbe lecito, secondo il concetto volgare, mancar di estro, di calore, di sentimento, di... melodia; quella critica, a nostro debole parere, cade nel luogo comune: ripete cioè inconsciamente quel che è stato sempre detto contro i più grandi musicisti ed artisti in genere, quando manifestarono la loro particolare natura artistica con un linguaggio proprio, in una forma personale che costituiva appunto la loro originalità: a tali artisti, la cui favella, dapprima oscura, suonò di poi eloquente e talora per altissimo lirismo, fu quasi sempre negata la genialità o quella tal cosa che tutti chiamano inspirazione.
Sul conto di Riccardo Zandonai noi non avremo rimorsi: ci bastò "Conchita", l'altra sua opera datasi l'anno scorso al Costanzi, per rivelarcelo artista superiore e operista di sicuro avvenire; e nulla al mondo ci trattenne, come non ci trattiene oggi, dal proclamarlo, nemmeno il pericolo, che tutti al mondo corriamo, d'ingannarci.
Ma finora, a Dio piacendo, non c'inganniamo: e a Dio piace che il teatro italiano non resti limitato ai soliti nomi, per grandi che sieno, ma che hanno pure una parabola come le forme musicali di cui si valsero, per quanto applaudite. "Melenis" si aggiunge a "Conchita" nel confortare il nostro convincimento. Anche in

"Melenis" ciò che alla prima colpisce è la ricchezza della strumentazione, è la varietà, il brio, la forza dei ritmi: si notano poi i colori armonici che si alternano continuamente, trattati con gusto moderno, ultramoderno talvolta, ma temperati e fusi col gusto, col senso dell'armonia classica: i disegni ritmici si intrecciano e i colori armonici si succedono e si concatenano in modo che danno esistenza a veri quadri musicali in cui si svolgono i più varii episodi melodici: così fiorisce intorno a una parola, a una frase del canto o intorno allo spunto appena accennato da uno strumento in orchestra, la melodia in mezzo ad una fervida vita del ritmo. E tutto s'intona al colore del quadro generale; il musicista insegue, vivamente commosso, il senso della parola cantata, atteggiando la melodia ai suoi proprii accenti, dipingendo l'episodio, incalzando l'azione, creando egli stesso con l'istinto dell'operista contrasti di colori, di ritmi là dove l'azione languisce, e suscitando col commento sinfonico alla parola un interesse drammatico continuo e a cui nessun uditore riesce a sottrarsi.
Questa l'impressione che, nell'insieme, dà la musica di "Conchita". Senonché in "Melenis", pur essendo simile il procedimento in cui si determina e si afferma lo stile dell'autore, il carattere della musica è diverso, come diverso è l'ambiente, il soggetto dell'azione musicata.
Ambiente ed azione musicata: non diremo né dramma né vero libretto d'opera: ché in "Melenis" il dramma è inconsistente, mancando alla "realtà" scenica il vero conflitto di anime, e il libretto come tale presenta incongruenze, per non dir di peggio, che sfuggono al giudizio critico. Non v'è che una sceneggiatura, talvolta fatta con abilità come nel primo atto della "Suburra", talvolta convenzionale e macchinosa come nel secondo atto col trionfo del gladiatore all'uscita del Circo, talvolta povera, scarna, rudimentale come nel terzo atto, quello del giardino ove durante l'epitalamio per le nozze di Marzio Melenis si trafigge. Di Melenis, una cortigiana greca che si innamora perdutamente di Marzio il quale, col cuore a un'altra donna, cede a lei solo per un istante e poi la respinge, di questa figura di Melenis, che non manca di carattere e che è l'unica, nell'azione scenica, la quale viva un suo dramma, s'invaghi evidentemente il musicista.
Così tutta l'opera, come tutta la concezione musicale del lavoro, deriva dalla figura di Melenis, che la giustifica. E il dramma intimo di Melenis è difatti profondamente sentito dal musicista che lo ha reso in ogni palpito, in ogni accento: la recentissima produzione italiana non ha nulla di più nuovo nell'espressione musicale di un personaggio, nulla di più seducente, di più forte e gentile nella passione, nulla di più poetico negli effetti che canto e sinfonia congiunte possano generare. E il personaggio musicale di Melenis si forma in unità con l'elaborazione sinfonica del suo tema caratteristico, che ha nella partizione un compito degno di ammirazione da parte dei musicisti. La squisitissima canzone che in un'imitazione dei modi greci ella canta nel primo atto e la seguente scena di seduzione con Marzio, la invocazione all'Imperatore nel secondo atto e quasi tutto il terzo atto costituiscono una serie di pagine musicali in cui la figura di Melenis prende quel suo atteggiamento di voluttà e di passione che la sorreggono alla scena meglio che le parole, che l'azione stessa del libretto.
È il musicista insomma che regge al teatro tutta quest'opera che trasse vita e nome da Melenis: è non solo la sua tecnica meravigliosa e fascinosa di sinfonista ma è il suo intimo lirismo che anima le figure tutte e i quadri che ci presenta: figure che sarebbero per se stesse fredde come quella di Marzio, quadri che non avrebbero

valore che di vecchia impalcatura coreografica come quello del secondo atto, e che pure s'impongono per la visione che il musicista ne ha avuto e che con mano di operista consumato ha tradotto in grandi squarci musicali pieni di movimento, di azione, d'interesse teatrale.
È significativo appunto, per farsi un giudizio sull'ingegno artistico di Riccardo Zandonai, di questo giovane trentino così piccolo di statura come si vide iersera, e modesto al grande applauso del pubblico, che piomba nel nostro teatro lirico con fare sicuro di sinfonista moderno – è significativo appunto il quadro del circo nel secondo atto: il circo non lo si vede che dall'esterno ma lo si sente attraverso la musica, nella sua folla che dentro vi urla, nel movimento che tutto deve agitarlo con le persone innumeri che lo affollano e nelle passioni che vi si accendono. Poi la folla disordinata irrompe all'esterno, viene sulla scena, inneggia al gladiatore trionfante intorno a cui si formano figure di danze, e tutto si fonde, come abbiam detto, in una visione del musicista che intuì quasi diremmo pittoricamente il quadro, con le sue linee, le sue masse, i contrasti, gli effetti, non tanto per farne una costruzione lirica-cantabile di bei motivi in forma concertata, quanto per darne, pur con la musica, un'impressione realistica di carattere sinfonico.
Significativo come esempio, dicevamo, per misurar l'ingegno di questo artista, che ci viene con un grande anelito verso l'opera italiana dalla terra irredenta di Trento, è questo quadro del circo, che egli soltanto crea e sostiene nelle nostre sensazioni: e lo giustifica al nostro intelletto critico, offeso dalla perfin grottesca architettura coreografica del quadro scenico, del tutto convenzionale, in evidente contraddizione estetica con la concezione modernissima del musicista.
Lasciamo alla critica musicale di ogni giorno l'esaminare, l'analizzar la partizione nei suoi elementi, nei suoi pezzi, nei suoi effetti: d'altronde la musica di Riccardo Zandonai eccita ormai tale interesse nel mondo musicale italiano e anche all'estero per la sua novità che è già abbastanza studiata e lodata nei suoi caratteri, ad onta dell'ostilità che contro l'operista si va ora dichiarando, naturalmente, a causa della sua inevitabile fortuna. Consideriamo invece con sguardo sintetico le sue concezioni di musicista che intende al dramma e ne plasma le figure e ne descrive e dipinge gli ambienti, come in "Conchita", come in "Melenis", dando a ciascun dramma uno speciale contenuto musicale, a ciascun ambiente un colore caratteristico, a ciascuna figura un'impronta. E in "Melenis", per esempio, Marzio, romanamente forte nel primo e secondo atto, e sognante d'amore come nell'inspirato canto del terzo atto; Cleandro tipo comico vispo ed arguto; Stafila sorella affettuosa; Commodo istesso hanno ciascuno dalla musica che li esprime nel canto e in orchestra un'impronta come l'ha la protagonista. E quale sentimento elegiaco emana dall'ambiente del terzo atto, come poi vi s'insinua a poco a poco il dolore del canto di Melenis, e come con brevi tocchi di colore – l'intervento del piccolo coro nuziale dall'interno – il musicista ha lui, con un senso vivo del teatro e con l'arte dei contrasti, drammatizzata l'azione che languisce, avvincendo l'animo dell'uditorio alla sua eroina!
Così "Melenis" ottenne il successo iersera, ed il plauso pure da parte di coloro che non penetrarono ancora il senso nuovo e squisito della sua musica. E così noi possiamo conchiudere lietissimamente che attraverso un'opera applaudita iersera noi, checché vogliasi opporre, scorgiamo in tratti ben definiti di sinfonista potente e genuinamente inspirato, l'operista di domani.

L'ESECUZIONE

L'esecuzione di "Melenis", per parte specialmente di Lina Pasini-Vitale protagonista, di Edoardo di Giovanni, e dell'orchestra diretta dal Vitale è già di per sé stessa un fatto d'arte. Poiché raramente una musica, nuova soprattutto pel suo stile, ebbe interpretazione, accentuazione anzi così appropriata. La signora Pasini, adattando con ammirevole studio la sua voce alle necessità della tessitura, rese tutta la dolcezza della sua parte: della quale penetrò il senso, animando di sottili intenzioni ogni nota del canto, delineando il personaggio che di sé riempie la scena. A lei si deve in molta parte il successo della serata, che si determinò subito dopo il primo atto, il più organico, teatralmente, dell'opera e forse il più interessante e originale musicalmente; e a lei si rivolse schietta e convinta con l'applauso del pubblico l'ammirazione degl'intelligenti.

Il tenore De Giovanni [sic] fu un "Marzio" perfetto, perfetto nell'azione, perfetto nell'espressione e negli accenti: era delizioso ascoltarlo iersera, così bene egli seppe plasmare la sua figura e plasmare anche ogni frase del canto. Il De Giovanni è un elemento prezioso per qualunque autore: egli è sempre un interprete.

E ottimamente la Casazza, "Stafila"; Il Favi, intelligentissimo nella difficile parte di "Cleandro"; il Cirino, un imperatore imponente per quanto poco occupato delle sorti dell'Impero.

Il maestro Vitale ha concertata e diretta l'opera da musicista qual egli è provettissimo e da artista che ha saputo intendere e far intendere le bellezze di una musica, le quali sembrano bellezze velate. La riuscita dello spettacolo è dovuta quindi al suo valore tecnico e alla sua coscienza artistica.

Fu giusto quindi che il pubblico riunisse nell'applauso il direttore, gli artisti e l'autore di "Melenis".

Per dire adesso partitamente della rappresentazione, noteremo che del primo atto parve meglio gustata la scena fra Melenis e Marzio; nel secondo produsse viva impressione il quadro finale, impostato dal musicista audacemente, su granitiche basi di moderna polifonia; nel terzo, pieno di suggestione, la bella e commossa romanza di Marzio e la drammatica scena della morte di Melenis trascinarono all'applauso finale caldo e vibrante.

Per la cronaca spicciola, si ebbero ieri sera in complesso quindici chiamate, di cui parecchie all'autore solo, ed applausi anche a scena aperta agli artisti.

Allestimento scenico sfarzoso, se non tutto di buon gusto. Bene istruiti i cori, inappuntabile l'orchestra alla quale spetta un compito importante. Spettacolo insomma riuscito.

Martedì sera seconda rappresentazione.

34. *"Melenis" de M. R. Zandonai*, «L'Italie», 24.3.1913

M. Riccardo Zandonai, l'auteur applaudi du *Grillo del Focolare* ed te *Conchita*, a renouvelé son jeune talent en treitant un sujet classique.

Il y a pleinement réussi, et on ne saurait trop l'en féliciter. Cette *Melenis*, tirée du poème de Louis Boillet [sic], atteste non seulement une culture musicale profonde et complète, mais un sens du théâtre que possèdent bien peu de jeunes compositeurs.

La traduction en rythmes musicaux des sentiments et des passions de personnages lontains, modernisés par le romanticisme d'un poète mineur, à été réalisée par

lui avec une varieté et une nouveauté de moyens qui constituent l'affirmation d'un réel talent.
La partie descriptive de l'œuvre, les scènes sentimentales et poétiques délicatement colorées, montrent que M. Zandonai n'a fait que développer le talent dont il avait déjà fait preuve dans ses œuvres précédentes, et l'exquise facture de telle ou telle page di *Melenis* est une véritable joie pour les auditeurs avertis.
La chanson grecque de *Melenis*, le prélude du troisième acte, la chanson d'Isis et les danses qui l'accompagnent ont jailli d'une veine mélodique très personnelle et très pure.
L'exécution de cette œuvre a été excellente.
La chose n'a rien qui nous doive surprendre.
La direction du Costanzi a à cœur de maintenir ce théâtre à la hauteur de sa réputation, et les spectacles qui s'y succèdent ont donné complète satisfaction aux dilettanti les plus difficiles.
Mma Pasini-Vitale a été ce qu'elle est toujours, une cantatrice de tout premier ordre. Nous avons dit ici à plusiers reprises le cas qu'il faut faire de son beau talent, et nous ne pouvons que répéter en cette occasion qu'elle est une artiste tour à tour charmante, tragique et passionnée.
Ella a obtenu hier un véritable triomphe, et les ovations dont le public l'a saluée étaient un légitime hommage à sa splendide interprétation.
M. de Giovanni, [sic] le ténor qui tenait le rôle de Marzio, n'a épargné aucun effort pour donner toute sa valeur au personnage qu'il incarnait.
Il en a été récompensé par des applaudissements spontanés.
M. Cerinco [sic] a été un empereur impressionnant de grandeur ed te force.
Mmes Casazza et Besanzoni n'auraient pu mieux compléter l'ensemble.
Au total l'œuvre de M. Zandonai a obtenu un très vif succès.

35. A[driano] B[elli], *"Melenis" di R. Zandonai al Costanzi*, «Il Corriere d'Italia», 25.3.1913

V'era per quest'opera una attesa vivissima. Il nome dello Zandonai, il riconosciuto suo valore, la sua vasta e ben nota preparazione tecnica, la nobiltà della sua arte, avevano incredibilmente acuita la curiosità e l'interesse per questa *Melenis*, che giungeva a Roma dopo un esito felice riportato a Milano nello scorso autunno.
L'accoglienza del pubblico romano è stata delle più lusinghiere. Il successo fu degno delle eminenti qualità del musicista e della sua serietà artistica; successo vero e senza esagerazioni.
Così nel primo atto – secondo il mio avviso il migliore e più completo dell'opera – vengono sottolineate con segni di ammirazione tutte le prime scene di colore in cui i ritmi più bizzarri e le combinazioni armoniche più felici si susseguono con facilità e freschezza.
L'entrata di Marzio e il racconto del suo amore verso Marcella ch'ei fa alla sorella Stafila in un bellissimo duetto sono pagine veramente squisite per intimo sentimento e per soave poesia. Il duetto, interrotto dall'irrompere di Cleandro che improvvisa un grottesco giudizio di Paride tutta vivacità e spensieratezza, riprende poi la sua linea per chiudersi col solenne e suggestivo coro interno dei cristiani. Tale chiusa è veramente piena di effetto specie per la sua forma semplice e consonante dopo le arrischiate e cromatiche armonizzazioni che l'hanno preceduta.

Il susseguente duetto (se così può chiamarsi un lungo monologo di Melenis, interrotto appena qua e là da brevissime frasi di Marzio) contiene pagine ispirate e piene di sentimento.
La piccola danza di mirabile leggiadrìa, la suggestiva canzone di Scìo di schietto sapore orientale, il racconto che fa Melenis della sua famiglia e della sua patria col suo intimo commento orchestrale, lo squisito finale che conduce al pianissimo e segue e disegna l'allontanarsi dei due innamorati, formano un insieme di tale bellezza che non si discute. E il pubblico, trascinato inconsapevolmente da questa forza nuova di musica che nulla ha di comune con quanto fino ad oggi ha inteso, saluta con applausi vivissimi il chiudersi del velario e vuole per ben cinque volte l'autore alla ribalta.
Questo atto è indiscutibilmente dunque il più bello di tutta l'opera; ma di una bellezza intima e di non facile penetrazione. È un succedersi di sensazioni piacevolissime, di ritmi nuovi, di sfumature di espressioni, di raffinatissimi commenti orchestrali; è tutta una rosea atmosfera sonora che circonda, prende e commenta non solo il personaggio ma i suoi intimi sentimenti, la sua frase, la sua parola.
Mai fino ad oggi si era avuta una espressione musicale della parola più precisa e più convincente. Con lo Zandonai non si può parlare di melodia nel suo senso letterale; il suo discorso melodico è tutto un declamato che rende con straordinaria efficacia il senso e la forza dell'espressione, meglio certo che non faccia qualunque melodia per quanto larga e sviluppata. È arte questa che certamente per la sua nobiltà e la sua squisitezza non si concede ai più: sono forme di espressione nuovissime il cui profondo significato non può afferrarsi se non dopo parecchie audizioni e dopo essere penetrati nell'atmosfera poetica in cui si è posto l'autore; arte e forme di espressione che lasciano il pubblico come sorpreso per la loro novità e che si fanno ammirare ma che forse rimangono un po' fredde; forse non riescono mai a far passare un vero brivido di grande commozione all'uditorio e rimangono contenute quali veri gioielli musicali entro la cornice del palcoscenico, senza riuscire forse mai a scendere dalla scena per invadere la sala con un'onda ampia, violenta e piena di forza emotiva.
Il secondo atto è nettamente diviso in due parti: una prima in cui abbiamo un altro monologo nel quale Melenis invoca dall'imperatore che la lasci libera al suo amore di Marzio, brano di grande espressione e veramente toccante; ed una seconda farraginosa di carattere più coreografico che lirico in cui si disegna la grande scena del Circo col trionfo del gladiatore. Evidentemente il quadro a grandi linee non è fatto per la tavolozza dello Zandonai: quella scena grandiosa, nonostante il sapiente e suggestivo contrasto del canto pieno di pace solenne dei cristiani destinati alla morte nell'anfiteatro con le grida feroci del popolo imbestialito dagli spettacoli cruenti dei gladiatori; non ostante i mezzi adoperati per rendere con verità il trionfo del vincitore tra gli evviva della folla, la danza dei mimi e lo squillo delle buccine; non ostante le grandi risorse armoniche e contrappuntistiche del maestro, riesce eccessivamente rumoroso e tale da dar fastidio e noia. Ad ogni modo al chiudersi del velario si hanno quattro chiamate al maestro ed una grande ovazione al Vitale che nella difficilissima concertazione del finale ha mostrato tutto il suo grande valore di direttore.
Col terzo atto torniamo nella poesia intima e lo Zandonai diviene nuovamente padrone di sé stesso, efficace pittore di finissimi acquarelli. Il preludio, che passa sotto silenzio, contiene invece pagine di fattura eccellente nelle quali, attraverso

geniali effetti di colore, si svolge con sinfonica abilità il tema di Melenis insieme con altri temi che riappariranno nel corso dell'atto.
Il breve coretto, la canzone di Isi e la breve danza sono veri gioielli di fattura. Ma la cosa più bella dell'atto è indiscutibilmente il saluto di Marzio alla casa di Marcella, nel quale la frase melodica della più grande espressione si snoda sopra un accompagnamento formato di quelle ingegnose sovrapposizioni di ritmi a due tempi e ritmi di tre tempi di cui ricordiamo che lo Zandonai si compiacque molto anche nella "Conchita". Il brano è applaudito a scena aperta.
Nel susseguente duetto tra Marzio e Melenis, che poi si riduce anch'esso ad un terzo monologo della protagonista, si richiederebbe una maggiore passionalità d'accento. La chiusa dell'atto con la morte di Melenis è di buon effetto ma lascia freddo l'uditorio, il quale ciononostante vuol per 6 volte salutare il maestro, solo e insieme con i suoi valorosissimi interpreti.
Da quanto ho esposto nella brevissima analisi dell'opera si comprende facilmente come Riccardo Zandonai ci abbia presentato anche questa volta un lavoro che non solo non smentisce ma accresce la sua fama di musicista dalle elevatissime intenzioni artistiche e di conoscitore esperto di tutti i segreti della tecnica musicale. Di genere completamente differente dalla violenta *Conchita*, questa *Melenis* ci rivela un altro carattere di questo musicista valorosissimo che cammina sicuro nella via del capolavoro. Se avrà la fortuna di trovare un libretto vitale, interessante, egli potrà certamente conseguire la sua mèta.
Questo insieme insulso di scene con le quali Zangarini e Spiritini hanno, deturpandolo, ridotto il bel poemetto di Bouillhet [sic], non potevano ispirare davvero il musicista né dare a lui il modo di formare un'opera d'arte vitale.
La figura di Melenis campeggia nel quadro in "primo piano" e nella completa luce, mentre tutte le altre, da quella torva di Commodo a quella sozza del suo liberto Cleandro e perfino la stessa figura di Marzio, che pure avrebbe dovuto avere un importante risalto, passano in ultima linea, appena abbozzate e perdute tra una nebbia incerta. L'opera musicalmente risente così dello stesso difetto. Tolte le prime scene piene di vivacità, il vero interesse musicale non sorge se non quando si presenta e parla Melenis. E come in *Conchita* l'opera non consisteva che in tre grandi duetti, così *Melenis* è formata, si può dire, da tre lunghi monologhi della protagonista. Ora tutto questo toglie interesse e rende l'insieme scenicamente monotono. L'aver però saputo dare a queste insulse scene varietà e ricchezza musicale e colorire abilmente l'ordito miserevole dell'azione è un pregio indiscutibile dello Zandonai – che si mostra vero e grande maestro dell'arte sua. Egli come nessun altro ai nostri giorni conosce dell'orchestra non solo tutti i meravigliosi segreti tecnici, ma [anche] tutte le sue forze espressive, delle quali sa servirsi con una nobiltà davvero sorprendente. Alle volte il sovrapporsi di troppi disegni ornamentali o il frequente spezzettarsi della frase, i molteplici particolari e il prepotente cromatismo o i continui episodi orchestrali dànno all'insieme in sulle prime come un carattere frammentario, irrequieto e tormentoso da far vivamente desiderare un vero momento di riposo; ma poi di fronte alle tante e così grandi bellezze sparse nella partitura, di fronte alla grande nobiltà dell'opera d'arte quei lievi difetti si dimenticano presto.
Questa *Melenis* e nelle forme e nella forza del declamato melodico rivela dunque nel suo autore una grande e profonda conoscenza del teatro. Per ora fra tutti i giovani Riccardo Zandonai è certo l'unico sul quale l'arte possa seriamente spera-

re, e da lui con fiducia attendiamo il capolavoro. Ch'esso possa essere l'imminente *Francesca da Rimini*!
L'esecuzione è stata eccellente. Protagonista era Lina Pasini-Vitale, un'artista eletta che oramai ci ha abituati ad interpretazioni sempre perfette. Essa nella sua lunga e difficilissima parte si mostrò, come sempre, cantante forte ed espressiva nonché attrice efficacissima. Nella canzone e nel racconto del primo atto, nell'invocazione all'imperatore del secondo e in tutta la scena del terzo la Pasini-Vitale ebbe momenti veramente felici per fine intuizione del declamato melodico e per resistenza ed intensità di canto. Interrotta con vivissime approvazioni anche a scena aperta, la grande artista è stata evocata più volte alla fine di ogni atto al proscenio tra le acclamazioni più calorose del pubblico.
Il tenore De Giovanni [sic], nel pieno possesso dei suoi mezzi, poté sfoggiare nella parte di Marzio tutte le sue magnifiche risorse vocali ed ebbe anche come attore momenti veramente efficaci. Fu naturalmente molto applaudito specie dopo il "saluto" del terzo atto.
Artista come sempre di grande intelligenza e di bellissima voce si è mostrata Elvira Casazza nella parte di Stafila. Ottimo come cantante ed azione il basso Cirino (l'Imperatore) e degni di lode tutti gli altri artisti che contribuirono anch'essi al successo dello spettacolo.
Della direzione valorosissima di Edoardo Vitale ho anche sopra accennato; aggiungerò qui che egli seppe ottenere una magnifica fusione tra palcoscenico e orchestra e riuscì a rendere mirabilmente tutto quel complesso di finezze, di colorito, di sfumature che formano il principale pregio dell'opera dello Zandonai, il quale può dire di avere avuto nel Vitale un vero collaboratore del successo.
Benissimo i cori. Di grande effetto gli scenari, specie quello del secondo [atto] riproducente l'atrio del Circo. [...]

36. *Il successo di "Melenis" al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 26.3.1913
Iersera la nuova e bellissima musica di Riccardo Zandonai ha ottenuto al Costanzi un successo anche superiore a quello della prima rappresentazione. Assisteva un pubblico numeroso ed elegantissimo, che seguì lo spettacolo con interesse vivo e continuo e largì applausi a molti punti dell'opera, evocando ed acclamando l'autore e gl'interpreti alla fine di ogni atto.
"Melenis" è un'opera che, pure con le manchevolezze del libretto, afferra l'uditorio per il fascino ininterrotto della sua musica e per i quadri scenici che il musicista anima potentemente. Come spettacolo poi è tra i più riusciti dell'attuale stagione al Costanzi. Iersera Lina Pasini-Vitale e Edoardo Di Giovanni, interpreti principali, furono oggetto di speciali dimostrazioni col direttore m. Vitale, poiché essi, ben secondati dagli altri interpreti, la Casazza, il Cirino, il Favi, aggiungono con l'ottima esecuzione un'altra attrattiva alla interessantissima musica di Riccardo Zandonai.
"Melenis" avrà domani sera, giovedì, la sua terza replica in abbonamento. [...].

37. M[atteo] Incagliati *"Melenis" di Zandonai al teatro Costanzi*, «Orfeo» IV/13, 29.3.1913
Melenis del maestro Zandonai ha un vizio d'origine: il libretto. La sua vittoria ottenuta al Costanzi, è bene aggiungere subito, è per ciò tanto più significativa in

quanto la musica ha fatto dimenticare tutto quell'arsenale farraginoso di vecchia maniera dal quale uscì, per opera di due giovani poeti, il libretto. L'azione langue al primo atto, è pletoricamente ingombrante al secondo e scialba e insensibile all'ultimo. Un libretto dunque che si trova a disagio nelle ampie vie del teatro lirico moderno.

Il maestro Zandonai, ch'è tra i giovani compositori un *forte* e la cui qualità predominante è di conoscere e di svelare al pubblico tutti i segreti di uno strumentale ricco, vario, perfino esuberante, superò spesso il cerchio di ferro nel quale lo avevano ricacciato i due poeti che si accinsero a un cimento impari alle loro forze intellettuali. E quando è libero dal ciarpame di vecchie concezioni sceniche, dal groviglio di versi sciancati e ineleganti, dal convenzionalismo di espressioni verbali vacue e imbellettate di cosmetici più o meno volgari – allora il maestro Zandonai spicca sicuro il volo e vaga e canta in un'atmosfera pura e serena. Perché in lui la musica ha questo di caratteristico: che s'illumina senza bagliori accecanti, ma come un prato di fiori da un palpito possente di stelle. È musica vaga, fatta di echi e animata da ritmi singolari. Più che la frase enfatica la domina un leggero disegno melodico.

Forse nel maestro Zandonai manca una *nota* – la nota della passione, il *pathos* drammatico. Forse è in elaborazione questa *nota*, che una volta acquisita potrà conferirgli quella personalità cui ha diritto. Il dramma psicologico di *Melenis* – di tutta cioè la tragedia, s'intravede ma non balza fuori, non prorompe, agitando, commovendo, esaltando la folla.

Il teatro è teatro – e le vicende e le passioni del dramma vi debbono dominare e vi debbono rifluire. È arte codesta che ha il còmpito di essere intuitiva.

La musica della *Melenis* è di quelle che sono lodate senza riserva dai musicisti, scritta cioè da un artista per il quale la tecnica non ha più segreti, e che sa scegliere e distribuire con tatto, con gusto, con coscienza i colori strumentali. Ma l'abilità di mano diventa così una seconda natura. Altro si pretende da un forte qual è il maestro Zandonai – e cioè non *impressionismo* orchestrale ma larghe *idee* e profondità di sentire.

Ascoltate quando Melenis canta d'amore o dell'amore perduto invoca l'ultimo sogno – e osserverete che la gradazione dei coloriti orchestrali è perfetta, trattata da mano magistrale, e più che ricorrere alla ricerca d'una melodia originale il musicista si attiene al declamato. V'è in tutto ciò come in ombra la passione umana, non l'accento, non il tumulto della vita. È l'elemento lirico e descrittivo che incombe su tutta l'opera, non l'elemento fornito dalla ricca possente imaginazione melodica.

Ma non per ciò il grande valore del giovane musicista può venir diminuito. Se *Melenis* si consideri sotto l'aspetto formale, a buon diritto può ritenersi un saggio geniale, un'opera degna di chi al teatro potrà forse dare un'opera di bellezza e di vita.

E l'attendiamo – sincero è il nostro augurio – con la *Francesca da Rimini*, che il maestro Zandonai sta mandando a termine e il cui libretto è fornito dalla nota tragedia dannunziana.

Non credo che *Melenis* possa avere altrove l'interpretazione geniale e sicura, la concertazione mirabile e felice come questa del *Costanzi*, alla quale il maestro Edoardo Vitale non volle lesinare una delle sue preziose qualità di artista eminente. Edoardo Vitale fu il vero affettuoso collaboratore dello Zandonai, perché la

Melenis apparve sotto la sua vigile bacchetta in tutta la sua veste esteriore e in tutta la sua intima anima. Scrutò, penetrò, intese e poi propagò all'orchestra e poi ancora la divulgò in mezzo al pubblico l'intima poesia, il dramma, la vita cioè della partizione. Chi sedeva accanto a me raccolse in poche parole il più ambito premio per Edoardo Vitale, e cioè a dire: – *Melenis*, sotto la guida del maestro Vitale, sembra rivestita di altra musica rispetto all'interpretazione recente del *Dal Verme*. E a ciò diede senza dubbio valore lo stesso autore, quando volle alla ribalta attestare visibilmente la propria commossa riconoscenza a Edoardo Vitale.
Interprete somma, indimenticabile della parte della protagonista fu Lina Pasini-Vitale, che il pubblico risalutò dopo averle consacrato fama superba nella *Walkiria*, di cui fu *Siglinda* insuperabile e insuperata. Di *Melenis* infatti ella assunse atteggiamenti pieni di poesia e di voluttà, e si esaltò nel suo canto or con dolcezza or con gagliardia or con passione or con dolore. La sua voce assunse un tono di umanità così tenero da infondere alla sua parte un'*anima*. Perché Lina Pasini-Vitale è artista e cantatrice che suole in ogni dramma rivivere il personaggio, a traverso il quale con suo talento versatile, con la sua sensibilità squisita, con il suo intuito privilegiato crea un *tipo* che non si oblia e si plasma nella memoria degli spettatori ad espressione di opera d'arte. Osservatela in *Melenis*: non ad una nota ella sfugge, non ad una pausa rimane indifferente. Il canto ha il suo colore, il senso intimo che il musicista gl'infuse. Il personaggio è studiato con cura e con amore. Lina Pasini-Vitale, al primo atto, è tutto un poema di bellezza; al secondo è vigorosamente altera; e all'ultimo tragica e dolorante. Dalla scena della danza in cui il fascino della sua persona si scioglie in flessuose movenze, a quella della morte in cui la maschera di lei ha impresso in sé il dramma del suo fato e la sua voce rifluisce di accenti pieni di mestizia prima e di cupo mistero poi, la Pasini-Vitale assurge a vette alle quali perviene chi sola sa, come lei, intendere l'arte come un ideale, come una poesia di vita, traverso le finzioni sceniche. E osservatela ancora nella cura dei costumi, uno più bello dell'altro, uno più ricco dell'altro, intonati a gusto artistico, consoni all'epoca, e forniti da quel mago dei colori ch'è *Caramba*. L'artista è completa perché è veramente una delle poche che sappiano dominare sulla scena con la voce calda, insinuante, piena, da cui sale un inno di bellezza: bellezza d'arte e fascino muliebre.
Il tenore Di Giovanni, l'indimenticabile *Folco* dell'*Isabeau*, fu della Pasini-Vitale degno e superbo compagno. Cimento arduo il suo, dal quale uscì vittorioso. Il tenore Di Giovanni cantò con la sua squillante voce, e con rara intelligenza ricostruì il personaggio. Egli ormai ha nel breve giro di un anno conquistato un posto eminente sulla scena. È dei pochi, rari tenori che sappiano *cantare*, che sappiano fondere poesia e arte nella interpretazione.
Gli altri interpreti, pur non avendo parti significative, concorsero al successo dell'opera.
Magnifica la messa in scena, alla quale l'impresa Mocchi-Carelli profuse un raro buon gusto e fusi e coloriti i cori.

38. O.C. Gibertini, *Melenis di Riccardo Zandonai al Costanzi*, «Il Tirso» X/12, 30.3.1913

Prima di esprimere un qualunque giudizio o una qualsiasi impressione intorno alla nuova opera che ha recentemente fatta la propria comparsa sul palcoscenico

del Costanzi ci si sentirebbe spinti a chiedere molto umilmente se è ancora lecito considerare la critica musicale come una funzione tanto seria utile e nobile che non possa né debba seguire i carnovaleschi travestimenti imposti dalle vane correnti della moda mutevole e troppo spesso determinata da semplici aberrazioni del buon gusto. Deve il critico dire la verità che sente e che parte da saldi principii al di fuori delle pubbliche tendenze o deve fotografare le impressioni che ricevono o fingono di ricevere gli altri?
Ammettiamo, con pace di qualche lettore, che il critico debba essere persona franca e leale, ed in ispecie del tutto indipendente da influenze estranee...
Ciò posto, non susciti soverchia meraviglia se nei riguardi della *Melenis* di Riccardo Zandonai dichiariamo apertamente di non condividere l'esuberante soddisfazione con cui fu accolta da una parte della stampa e da una parte del pubblico.
Anzitutto sarebbe da vedere se sia lecito che un musicista che si rispetta e che ha già dato prova di possedere forti attitudini artistiche pieghi la propria volontà a vestire di note una informe costruzione scenica come quella dello Spiritini e dello Zangarini, la quale, diciamolo subito, essendo troppo lontana dall'arte, si sforza invano a coprire la propria rachiticità di decadenza letteraria con qualche opprimente e coreografico effetto scenico.
Basterebbe ammettere, come si ammette, che la poesia e la musica d'un'opera debbano essere idealmente una sola cosa, un tutto armonico equilibrato ed organico per convincersi tosto che, se non altro, alla arida poesia di *Melenis* non poteva equamente adattarsi che una musica troppo artificiosa.
Ma poiché di ciò non s'avvide lo Zandonai, supponendo che egli sia stato conquiso dalla figura della protagonista, come non accorgersi che con una simile infelice struttura scenica del libretto, il cui carattere principale è la slegatura, l'anima della protagonista non avrebbe potuto apparire, nell'opera d'arte compiuta, come l'idea informatrice e dominante?
Noi non vogliamo credere che anche il musicista si sia lasciato, come i librettisti, allettare dalle macchinose apparenze coreografiche avendo per mèta la necessità del successo affrettato, se pure popolare, ma certo, escludendo questa grossolana possibilità, se il maestro credette di poter creare tanta piena bellezza da poter colmare tutto ciò che di vuoto e di brutto si trova nella vicenda scenica, all'atto pratico non v'è riuscito ed ha trovato probabilmente in aperto contrasto la propria volontà col proprio istinto, la propria mente con il proprio cuore, ed avendo preferito superare il secondo con la prima ha finito per *fabbricare* della musica che tecnicamente è superiore ad ogni elogio e dimostra nell'autore una singolare intelligenza ed una severa profondità di studi e di conoscenze teoriche, ma alla quale manca il calore di una vera commozione artistica.
La musica della nuova opera difetta di ciò che in tutti i tempi ed in tutti i paesi è essenziale alla musica vera e vitale: l'inspirazione.
So benissimo che taluno degnerà di qualche ironico sorriso questa semplice ed ahimè non nuova affermazione, considerandola come uno sfogo di chi, non sentendosi carezzato l'orecchio da qualche facile e poco originale melodia libera da complicazioni contrappuntistiche ed armoniche, crede ogni più complesso procedimento musicale uno sforzo matematico vuoto di significato e di concetto. Non ci affaticheremo a dimostrare la falsità di questa piccola opinione, ci piace piuttosto notare la probabilità del caso reciproco che s'avvera allorquando taluno, ascoltando musica espressa in modo se non originale almeno strano, e rinun-

zia a trovarci una chiara manifestazione di bellezza o, cercandola e non trovandola, preferisce sempre assumere l'aspetto d'un sapiente sibillino per il quale far credere di vedere ciò che gli altri non vedono e di conoscere il segreto di molti enigmi rappresenta l'assicurazione di un alto prestigio. "Il genio innovatore fu sempre disconosciuto al suo apparire perché nessuno poteva comprenderlo!" – verità storica cui ci inchiniamo, ma auguriamoci che la comoda corazza di "genio incompreso" non serva troppo a nascondere la giustizia dell'insuccesso o a difendere l'inconsistenza di un successo artificioso.
Melenis è dunque per noi paragonabile ad un ottimo "saggio" di composizione teorica secondo i dettami della migliore tecnica moderna giustamente esaltata e consigliata nei conservatori.
Sotto questo aspetto la musica, per la sua perfetta e fine compiutezza, denota nel suo autore un tenace amore allo studio, una capacissima intelligenza assimilatrice ed anche una certa tendenza ad assumere una propria personalità. Manca d'una possente creazione ideale. È legata e forse anche oppressa e costretta dalle miserie poetiche e drammatiche dell'infelice libretto che sovrappone e scompone qua e là fugaci apparizioni, idee embrionali, faraggini scenografiche che soffocano e nascondono col loro inutile peso quella che dovrebbe essere l'anima del lavoro: la figura di Melenis.
Speriamo che presto Riccardo Zandonai possa con l'ausilio d'una migliore vicenda drammatica e d'una vera poesia spiccare un diretto volo in cieli più limpidi.
L'esecuzione fu ammirabile. Ottima la Pasini-Vitale nella parte di "Melenis", buono il Di Giovanni in quella di "Marzio". Lodevoli il Cirino (Commodo), la Casazza (Stafila) e il Favi (Cleandro).
Magnificamente l'orchestra sotto la guida sempre meravigliosa del maestro Vitale.
Splendida la messa in scena.

39. r[affaello] d[e] r[ensis], *"Melenis" di R. Zandonai al Costanzi*, «Musica» VII/13, 30.3.1913

Evidentemente Riccardo Zandonai s'è posto alla testa d'un rinnovamento melodrammatico che non può mancare in Italia e in un tempo non lontano. Evidentemente anche il pubblico riconosce nello Zandonai il maggiore e più schietto esponente di una robusta e giovine genialità e da lui, non da altri, siano sfinite celebrità o incerte e sviate energie nuove, attende un'espressione drammatica musicale degna della matura mentalità dell'oggi. Poiché se il *Grillo del Focolare*, *Conchita*, *Melenis* non contengono quel palpito di umanità e di universalità indispensabile alla comunicazione e all'immedesimamento con le masse, queste opere son ricche di tanti moti, colori, idee, ritmi e son costrutte con materia così satura e salda da suscitare una ammirazione sconfinata ed una fiducia cieca nei destini dell'opera italiana. Esse inoltre portano profondo il suggello di una persistente personalità, che se non sappiamo spiegare talora, sappiamo sempre intuire.
Con queste affermazioni che riteniamo rispondere all'opinione dei più, crediamo d'aver reso il più lusinghiero e verace omaggio all'ingegno di Riccardo Zandonai.
Non entriamo nei particolari della *Melenis*, che si va rappresentando al *Costanzi* con sempre migliore accoglienza; i particolari, se drammatici fanno cadere nel detestabile ma inevitabile luogo comune dei libretti e dei librettisti, se musicali essi confermano il valore tecnico ed estetico già consolidato del maestro trentino.

I particolari musicali di *Melenis* son legati con tale abilità e senso di organicità che vincono e superano tutte le frammentarietà dell'azione imbastita dallo Zangarini e dallo Spiritini.
Nello sviluppo drammatico *Melenis* è manchevole: sopratutto la protagonista appare assente, poiché in tutta la magnifica coreografia del secondo atto sfugge – oltreché riesce inutile – l'invocazione all'imperatore Comodo [sic]. La sua passione fiammante verso *Marzio* non si afferma abbastanza nell'ultima scena del primo atto, di modo che l'ultima tragica scena del terzo atto non convince per nulla, perché nessuna linea tragica ad essa ci ha condotti. E cento osservazioni di carattere psicologico si potrebbero fare o ripetere, le quali tutte nulla tolgono al magistero tecnico e poetico della musica.
L'interpretazione è delle migliori nella stagione che volge al suo termine: la signora Parini-Vitale [sic] è un'attrice eccezionale, oltreché per il canto e per la scena nel senso comune, per l'interpretazione; ella penetra la parte, la invade, la intende e la completa se occorre, come occorre in *Melenis*. Anche il tenore Di Giovanni ha studiato con amore la figura un po' scialba di Marzio ed ha avuto agio di prodigare tutta la sua possente voce. Elvira Casazza si fece molto pregiare nella sua parte; gli altri tutti bene e gareggianti.
L'autore fu numerose volte invitato alla ribalta unitamente al maestro Vitale che, come sempre, ha dato a questa nuova opera il valido contributo della sua sicura ed affettuosa concertazione.

---

40. Mario Martinelli, *Un'opera romana che risorgerà ("Melenis" di Riccardo Zandonai)*, «Il Popolo di Trieste», 24.7.1927.
L'Anfiteatro romano di Verona, chiamato popolarmente Arena, ospita di questi giorni nella consueta stagione lirica all'aperto, la romana «Vestale» di Gaspare Spontini. La grandiosità severa dell'Anfiteatro conservato all'ammirazione nostra dei tempi, più che non lo stesso Colosseo o quelli di Capua, Pozzuoli, Pompei, Pola, ospita ancora i Consoli, Littori, Legionari, Pretoriani, Aurighi, Senatori, Patrizi e folle di cortigiane e fanciulle.
L'Anfiteatro li accoglie nella sua degna e vera cornice e tutti gli italiani traggono e trarranno da questa romanità la forza e la sicurezza di vita del domani. Già corre voce insistentemente che il cav. Zenatello voglia portarla questo inverno al nostro Verdi. E perché in questo periodo d allestimento, di preparazione per le prossime stagioni d'opera nella nostra città (Politeama Rossetti e Teatro Verdi) non si ripensa ad un'altra opera romana che si vuol dimenticare?!
«Melenis» è l'opera romana, è il dramma musicale che risorgerà! A «Melenis» di Riccardo Zandonai gli italiani renderanno il saluto romano! Riporterà i fasti, le glorie e riappariranno i senatori, i patrizi, consoli, i littori, i centurioni fra le masse di pretoriani, tribuni, edili e cavalieri, e nelle vestigia dell'antica Roma gli italiani scorgeranno i simboli rifoggiati, rimessi alla vita e splendenti al nuovo sole per virtù dell'«Uomo» mandato da Dio!
«Melenis» è la terza opera teatrale nella produzione del m.o trentino ed a questa ne è legato intimamente ed affezionato come a nessun altro dei suoi lavori anche posteriori e per «Melenis» attende quella risurrezione che sarà gloria, riconoscenza e sarà comprensione d'un'opera d'arte che in altri giorni era sfuggita.

L'argomento di questa «Melenis» ci trasporta ai tempi dell'antica Roma, 188 anni dopo la venuta al mondo di Cristo: Carlo Zangarini e Massimo Spiritini hanno tratto da un poema di Louis Bouillet [sic]. Il primo atto ci presenta la Taberna di Saturnino, nella Suburra. Sono in scena le cortigiane, fra cui Lidia, Mirra, Calpurnia; c'è Stafila, in voce di fattucchiera, e Cleandro, liberto di L. Aurelio Commodo imperatore.

Nella suburra

Stafila sta agitando i dadi nel bossolo, gioca attenta, tutta raccolta. Dopo un dialogo fra le cortigiane entra Cleandro che si getta nel mezzo intonando una canzone bizzarra. Liberto e favorito dell'imperatore Commodo si è rintanato nella Suburra, intento a scovare nuova preda ai vizi del suo signore.

Per i borghi tiberini
ronza Cerbero: baù...

e inseguito dalle cortigiane fugge in una stanza. Dal fondo entra Marzio, giovane retore, fratello di Stafila. Ne è meravigliata che un retore abbia varcato la soglia della Suburra e poiché Marzio è triste, Stafila offre tutta la sua arte per guarirlo. Il dialogo è interrotto dal ritorno sguaiato delle cortigiane con Cleandro, cui alla gazzarra si sono frammisti mimi, gladiatori e il taverniere Saturnino. Marzio ha gesti di disgusto e di nausea alla scena boccaccesca che segue e perciò assieme a Stafila si apparta per poi entrare con Stafila nella stanza. Rumorosamente le cortigiane e gli altri scompaiono mentre Stafila e Marzio rientrano. Marzio vuol spezzare d'un colpo solo il giogo impostogli dalla sorte e si propone di morire. Dalla stanza di sinistra appare «Melenis», la bellissima etera greca dagli occhi languidi e sognanti. Viene a sdraiarsi sul letto tricliniare e assisterà senza essere avvertita, e fissando profondamente Marzio, al dialogo tra Marzio e Stafila.

Mentre Stafila, dopo aver abbracciato il fratello entra nella sua stanza echeggia un lontanissimo coro di cristiani, che Marzio, triste e noiato, ascolta. È scesa la sera. Melenis si alza dal letto e si avvicina a Marzio.

«Io son Melenis».

Ch'io ti danzi una danza del mio paese?
Ch'io ti canti una canzone del mio paese?

e mentre Melenis intona la bellissima canzone

Salii su un pesco,

Marzio si sdraia sul letto. Finita la canzone Melenis s'inginocchia presso Marzio e dice:

Ferma il pensier negli occhi!
ch'io ti cada a ginocchi?
ch'io gridi che ho vent'anni
e che t'amo?
Io son Melenis, se mi vuoi...
Cogli il frutto!... è l'autunno breve
e imminente il verno!

– Io cercherò l'oblio! dice Marzio e Melenis appassionatamente aggiunge

Tu cercherai la mia bocca e vivrai
amato mio!

Così Melenis con le sue seduzioni di bellezza e di carnalità finisce per soggiogare il retore. Escono entrambi sulla strada, abbracciati.

Il secondo atto

Il secondo atto si svolge nell'atrio del Circo massimo. L'imperatore Commodo è sul trono di faccia ad una statua di Augusto: i pretoriani vigilano attorno. Commodo sul trono ascolta avido le parole di Cleandro che sta esibendo all'imperatore la selvaggina... più ricercata.

– Fa ch'io veda Melenis! – Cleandro esce e va a scovarla, mentre si leva un lontano coro di cristiani. Cleandro riappare con Melenis riluttante e piangente. Melenis impaurita invoca pietà e libertà.

Io son malata d'amore
.....
e il cuore... si morirà!

Invano Commodo le ingiunge di tentarlo

...Tentami bocca d'oro!...

ella supplica piangendo e vince Melenis. Commodo la lascia alla sua gioia ed alla sua libertà!

Se tornerò al lontano paese mio
dirò che Roma è il cielo
e tu sei Dio!

Melenis fugge dal fondo e Cleandro la segue rampognandola.

Ma nel Circo Massimo intanto la folla impaziente invoca l'imperatore:

Roma! Roma!
L'imperatore!

Marzio vi sta facendo la prova suprema come gladiatore, mentre Commodo vi si reca scortato dai pretoriani. Da ogni parte accorre la folla. Sono cortigiane, gladiatori, atleti, mimi, legionari, bestiarii, aurighi, donne e uomini plebei, senatori, patrizi, centurioni, decurioni, consoli che si accavallano, si agitano in un delirio per la vittoria di Marzio.

Tra la fola è pure Melenis. Marzio è portato a spalle dai gladiatori, mentre il popolo lo accompagna con un inno trionfale; Marzio è coronato di lemnisco, è preceduto dai buccinatori e da due littori.

Oggi Roma è più grande.
Spogliate gli oliveti a compor ghirlande!
Oggi Roma è più grande!

Marzio scende mentre mimi e coretidi intrecciano con lente movenze una danza. Dalla scala appare Commodo preceduto dai littori e seguito da un schiera di senatori, patrizi, consoli, e legionari. Il corteggio procede verso il trono; nel corteggio v'è pure Marcello edile e sua figlia Marcella. L'inno trionfale intanto del popolo continua

Acclama il popolo te Augusto
e suo ti noma:
e il fato nella storia scrive:
«Più grande è Roma»!

Commodo chiama a sé Marzio e gli domanda «quel ch'ei vuole»: tutto avrà – Marzio chiede in isposa Marcella, figlia di Marcello. – È vero che un gladiatore non può amarla e Marcello stesso vi si rifiuta

Mai Mai!

Ma Commodo fissando Marcello esclama:

Guardami, edile!
A quando queste nozze?...
e le nozze si faranno domani! Riprende l'inno trionfale per Marzio, mentre nell'interno di lontano s'ode la voce di Melenis, che canta:
Donne s'ei passa, dite al mio diletto
che un'ape farà il miele col mio sangue.

Il terzo atto

Il terzo atto è nella villa suburbana di Marcello. Una sontuosa costruzione con alta terrazza a pergolato con la soglia marmorea recante sul trigonum il «Salve» ospitale. Ancelle floreali, ai servizi di Marcello, sono intente all'officio mattutino: tra esse è anche Isi, che canta una nenia dolorosa. Sopraggiunge Melenis, che è riccamente vestita adornata di superbe gemme e di gioielli: uno specchietto le pende dalla cintura. Le fanciulle la circondano curiose e la trascinano nel boschetto. Marzio entra, perduto in una visione di felicità; egli saluta la meta del suo desiderio ansioso.
Salve o casa del sogno
o casa aulente di speranze e di fiori!
Superbamente felice sta per entrare alla villa. Una voce lo chiama. È Melenis che eludendo le fanciulle è apparsa. Marzio si arresta contrariato. Melenis lo investe con nuove seduzioni.
Marzio freddo e deciso sta per avviarsi alla villa, ma Melenis si stringe a Marzio impaurita, mentre dalla villa arriva un soffio di suoni gioiosi.
Marzio tenta di svincolarsi e le dice:
Con la sua sorte...
.....
.....La sua via!
Melenis allora con oscura minaccia
Per la tua via
.....
.....
.....
.....
.....
ricordati di me!
Marzio non l'ascolta più; entra nella villa lasciandosi dietro la tragica angoscia di Melenis, che tenta di seguirlo sino alla soglia infausta. La scacciata si abbandona ad accenti di commozione e di disperazione in un contrasto vivo con i canti di festa della villa dove si sta preparando il corteggio nuziale.
Tanto era bello il sogno mio
.....
.....
il tuo innocente errore...
e togliendosi dalla cintola lo specchietto lo frange al marmo disperatamente.
Ma questo testimone fido,
tu non vedrai!...
Dalla villa giunge il canto nuziale: Melenis è stordita e s'aggira come folle. Corre al fascio di rose, deposte sull'esedra di marmo dalle ancelle e se le serra al petto

con impeto; rimane per poco immobile, poi retrocede lenta, guardando verso la villa, per il sentiero che conduce al tempietto dove si celebreranno gli sponsali, e cosparge il suolo di rose sino ad abbandonare presso il tempietto l'ultimo fascio di rose. Si trae dai capelli uno spillone d'oro e l'infelice etera se lo infigge nel cuore e cade sulle rose, restando attraverso il sentiero. Il coro nuziale riprende più solenne mentre appare il corteggio. Le ancelle spargono la via di fiori; seguono le matrone, i patrizi, precedono la coppia nuziale il Pontefice massimo, il Flaminio Diale, gli aruspici; chiude il corteo una schiera di legionari, domestici, schivi. Cala la tela.

La musica

Della musica di «Melenis» dirò solo brevemente giacché non è il caso qui di fare una analisi attraverso la ricca partitura, ma accennerò o ricorderò le scene che anche nella prima esecuzione a Milano (1912) impressionarono e attestarono la forte tempra di quel musicista che dopo ancora diede per il teatro «Francesca da Rimini», «Giulietta e Romeo», «Via della finestra», «Cavalieri di Ekebù» e tra breve un «Giuliano».

Riccardo Zandonai nel primo atto di « Melenis» ha saputo darci bei movimenti strumentali, ricchi di procedimenti ritmico-armonici nuovi. Entra subito nell'azione con un movimento vivace in 6/8 che caratterizza in brevi figurazioni pittoriche la Suburra. Attraverso la bizzarra e strana canzone di Cleandro giungiamo al «proponimento» di Marzio che in realtà risuona già quale «vittoria di Marzio» ed è trattato dal maestro in modo di dare pieno, esteriormente, il carattere di questo personaggio; motivo che riapparirà molte volte ancora.

Qualche cosa di leggero, infinitamente fresco, semplice e chiaro nella sua veste armonica è il canto di Melenis, cui dà inizio il magnifico duetto d'amore, passionale e sensuale, di profonda ispirazione melodica, svolto tematicamente e alternantesi particolarmente in variazioni armonico-timbriche con la canzone di Melenis: «Salii su un pesco». Il discorso musicale del duetto è esuberante e se pure spinto fino al preziosismo, fissa e stabilisce un lirismo tutto suo particolare, che si muove in onde di spontaneità giovanile contenenti visibili traccie di un'arte nuova, fresca, di distinta personalità zandonaiana e che più tardi si rifletterà nelle sorelle che seguiranno questo «Melenis».

Nel secondo atto onde creare uno sfondo d'ambiente ai personaggi dell'azione, Zandonai usa largamente di tratti sinfonici e in grande misura del coro che egli tratta con grande perizia sì da ricavare effetti potenti e notevoli e di grande suggestione. Il coro lo adopera anche nel primo e terzo atto. Zandonai sa che il coro è forte elemento d'espressione e perciò lo tratta liberamente ed in forme drammatiche. La scena di passione tra Melenis e Commodo è ricca di contenuto espressivo, di calda passionalità e suggestiva sensualità. Tutta la scena del Circo è compenetrata dall'intima essenza del dramma che con la potenza specifica dell'orchestra e del coro riesce a rafforzare e creare quell'ambiente di festosità musicale dove si muovono i protagonisti del dramma.

Il terzo atto s'inizia dopo un preludio sinfonico, caldo ed espressivo, pieno di vita, di passione e di intenso travaglio, sgorgato da un'anima sinceramente italiana in una struttura polifonica complessa, ricca di colori strumentali e di poliritmia e dove attraverso la fitta tela polifonica si ripetono i principali temi (passi questa parola!!) della partitura. Con la nenia di Isi s'inizia il terzo atto e la musica prepa-

ra il disperato addio alla vita di Melenis di rara forza di suggestione. È il grido dell'amore, la gioia della vita, l'urlo della passione e della morte! Dopo il fresco e agile coretto delle ancelle, la scena finale, ingemmata di frasi drammatiche che formano certamente le pagine più riuscite dell'opera e attestano l'alto grado di emotività che questo nostro compositore ha saputo darci e ha saputo raggiungere racchiudendo in una vivida cornice romana «Melenis», la bellissima e strana etèra, trafitta e morente tra fasci di rose.
Formuliamo il voto e salutandola romanamente attendiamo la nuova rinascita, la nuova vittoria!

INDICE DEI NOMI

A
Abt, Franz Wilhelm 108
Adam, Adolphe-Charles 151
Adami, Giuseppe 56n
Agostino, Aurelio, santo 15
Aïssé, Charlotte Elisabeth 71n
Albéniz, Isaac 135
d'Albert, Eugène 111n
Albisi, Abelardo 157, 356, 359, 361, 370, 404
Alfano, Franco 369, [370]
Alfieri, Vittorio 18n, 22, 29n, 34n, 50
Alma-Tadema, Lawrence 43n, 183n, 204
Álvarez, Fermín María 108
Amalfitano, Paolo 115n
Anacreonte 79
Angot, Albert 61n, 64, 107n
Antonino Pio, Tito Aurelio Fulvo Boionio Arrio, imperatore 387, 401
Antonio abate, santo 47n
Apolloni, Giuseppe 26n
Ariosto, Ludovico 14, 51n
Aristide, Publio Elio 30n
Aristotele 14
Arminio 32n
Ashbrook, William 23n
Asholt, Wolfgang 113n
Asor Rosa, Alberto 17n, 22n, 28n
Auber, Daniel-François-Esprit 107
Auerbach, Erich 47n
Augier, Emile 70
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, imperatore 80n, 428
Aurelio Vittore, Sesto 36, 55n

B
Balzac, Honoré de 73n, 74
Bandini, Primo 32n
Bantock, Granville 152
Banville, Théodore de 74
Barbier, Jules 23n
Barsottini, Geremia 54n
Basso, Alberto 22n, 24n
Batillo di Alessandria 80, 81
Baudelaire, Charles 34n, 67n
Beethoven, Ludwig van 52n
Beinat, Andreina 345, 357, 359, 361, 364, 365, 369, 374, [381], [386], 389, [391]
Belinzaghi, Bianca 137
Belletti, Margherita 345, 405, 414
Belli, Adriano 179, 191, 191n, 347, 418
Bellini, Vincenzo 22, 189n, 402
Benedetti, Francesco 29n
Benelli, Sem 44n
Benjamin, Walter 178
Berg, Alban 183
Bernhardt, Sarah 71n
Besanzoni, Gabriella 345, 405, 407, 418
Bettoli, Parmenio 32n
Bettoni, Vincenzo 345, 352, 357, 359, 361, 364, 365, 369, 374, 381, 389
Binni, Walter 42n
Bizet, Georges 108, 154, 184
Boccaccio, Giovanni 51n
Boiardo, Matteo Maria 51n
Boileau-Despréaux, Nicolas 102
Boito, Arrigo 33, 33n, 34, 34n, 35, 35n, 36, 37, 37n, 38n, 39n, 40, 40n, 41, 41n, 42, 44, 45, 45n, 46, 47, 54, 54n, 56, 56n, 58, 58n, 59, 124n, 125, 133, 168, 169, 189, 190n
Bologna, Corrado 47n
Bompard, Luigi 195
Bona, Pasquale 21n, 26n, 32n
Bonajuti-Tarquini, Vittoria 148
Bonamici, Ferdinando 32
Boni, Antonio 26n
Boni, Enrico 347, 406
Borodin, Aleksandr Porfir'evič 154
Boscacci, Romeo 345, 352, 357, 359, 361, 364, 365, [369], 370, 374, 381, 386, [389], 391
Bossuet, Jacques-Benigne 20

I numeri tra parentesi quadre riguardano le citazioni storpiate o incomplete.

Bottesini, Giovanni 38n, 153
Bottarelli, Giovanni Gualberto 39n
Bouilhet, Clarisse [76]
Bouilhet, François 63n
Bouilhet, Jean 63n
Bouilhet, Jean-Nicolas 63n
Bouilhet, Louis 8, 10, 47, 47n, 61, 62, 62n, 63, 64, 64n, 65, 66, 66n, 67, 68, 70, 70n, 71, 71n, 73, 73n, 74, 74n, 75, 75n, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 82n, 85, 86, 87, 88, 88n, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98n, 99, 101, 102, 102n, 103, 104n, 105, 105n, 106, 107, 107n, 108, 113, 114, 116, 117, 117n, 119, 120, 123, 125, 126, 127n, 134, 140, 184, 184n, 185, 186, 198, 209, 283, [348], 358, 362, 365, 369, 371, [383], 386, 390, 392, 398, [401], 407, 412, [417], [420], [427]
Boulanger, Gustave 43n
Braga, Gaetano 32, 54n
Brahms, Johannes 157
Bruckner, Anton 52n
Bulfamante, Filippo 11
Bulthaup, Heinrich 111n
Bulwer-Lytton, Edward 27, 37n, 186, 189
Bungert, August 155
Burckhardt, Jacob 14n, 19
Burgio di Villafiorita, Giuseppe 32n
Bussani, Francesco 55n

C

Cabanel, Alexandre 78n
Caillois, Roger 23n
Caïn, Henri 54n
Caldara, Antonio 39, 54n
Caligola, Gaio Giulio Cesare Germanico, imperatore 43n, 55
Camerini, Agostino 389
Cammarano, Salvatore 22n, 23, 24, 26, 26n, 50n, 189n
Candela, Mercurio 47n
Canova, Antonio 18
Cantimori, Emma 14n
Cappellini, Federico 32n
Caramba [v. Sapelli, Luigi]
Carducci, Giosuè 31, 38n, 48n
Carelli, Emma 423
Carignani, Carlo 127n
Carli Ballola, Giovanni 22n
Carlo Magno, re dei Franchi, imperatore del Sacro Romano Impero 18n
Carlo V d'Asburgo, imperatore 56
Carpaccio, Vittore 17n
Carré, Michel 23n
Casazza, Elvira 345, 405, 407, 414, 417, 418, 421, 425, 426
Cassio, Gaio Avidio 68n
Cassio Dione Cocceiano, Lucio 36, 52, 55
Catalani, Alfredo 46, 122, 122n, 189, 190n
Catelli, Attilio 32n
Catilina, Lucio Sergio 32n
Cattozzo, Nino 60n
Catullo, Gaio Valerio 349
Cavallo, Guglielmo 18n
Cella, Franca 24n, 190n
Cerè, Alessandro 46
Cesare, Gaio Giulio 34
Cesari, Gaetano 346, 357, 389
Cescotti, Diego 9, 10, 11, 345
Charlton, David 125n
Chateaubriand, François-René de 20, 20n, 21, 23n, 25, 26n, 53, 78n, 124
Chausson, Ernest 112
Chiappa 345, 363
Chiappini, Simonetta 9, 11
Cicerone, Marco Tullio 21n, 51, 51n, 91
Cima, Vittoria 132, 133, 203
Cincinnato, Lucio Quinzio 21n
Cirino, Giulio 145, 345, 405, 407, 414, 417, [418], 421, 425
Cisari, Giulio 197
Claudio, Tiberio Cesare Augusto Germanico, imperatore 30
Clausetti, Carlo 142
Cleandro, Marco Aurelio 55n
Cleopatra 46n
Codronchi, Eugenia 137
Colesanti, Massimo 20n
Colet, Louise 63, 75, 75n
Collina, Francesco Saverio 46n
Colombo, Nanda 20n
Coluzzi, Niccolò 54n
Comisso, Irene 8, 10, 11, 134n, 283
Commodo, Lucio Elio Aurelio, imperatore 54, 55, 55n, 58, 77, 82, 82n, 94, 348, 401
Conti, Antonio 29n, 30n
Contini, Gianfranco 47n
Cormenin, Louis de 73n
Corradi, Giulio Cesare 50n
Cossa, Pietro 28, 28n, 29n, 30, 30n, 31, 31n, 32, 32n, 35, 44n, 48, 49, 54n, 57, 59, 124n

Costantino, Flavio Valerio Aurelio, imperatore 55n
Courbet, Gustave 69, 87
Corneille, Pierre 18n, 23, 23n, 26, 58n, 78n
Cremante, Renzo 14n
Curtius, Ernst Robert 47n

D
Da Gama, Vasco 180
Daina 398
Dalla Rizza, Gilda 144, 144n
D'Amico, Silvio 28n
D'Annunzio, Gabriele 34n, 44n, 46, 48n, 49, 49n, 50, 52n, 141, 146, 186, 187, 187n, 190n, 390, 393
Dante Alighieri 16n, 34
Daspuro, Nicola 58n
D'Atri, Nicola 110, 110n, 141, 142, 143n, 144, 147, 347, 414
David, Félicien 151, 159
David, Jacques-Louis 18, 78
Debussy, Achille-Claude 108, 133, 150, 152, 171, 177, 186
de Franciscis, Pasquale 46n
Delaroche, Paul 87
Delibes, Clément-Philibert-Léo 152
De Nardis, Luigi 20n
De Rensis, Raffaello 347
Deschamps, Emile 26n
de' Stefani, Alfonso 32
De Van, Gilles 115n
Dickens, Charles 97n
Di Giovanni, Edoardo 143, 345, [401], 404, 405, 407, 410, 414, 417, [418], [421], 423, 425, 426
D'Indy, Vincent 166, 411
Dionigi d'Alicarnasso 21n
Doglio, Federico 14n, 22n, 28n, 69n
Domiziano, Tito Flavio, imperatore 55
Domizio Marso 126, 126n
Donizetti, Gaetano 22n, 23, 24n, 56, 58n, 168
d'Ormeville, Carlo 32, 46n
Draghi, E. 346, 394
duca di Orléans, *vedi* Filippo II
Du Camp, Maxime 63, 64, 64n, 65, 65n, 66, 66n, 67n, 71n, 73, 73n, 74, 74n, 82n, 105
Dukas, Paul 411
Dumas *fils*, Alexandre 69
Dumas *père*, Alexandre 21n
Durey, Marie 75
Duse, Eleonora 190n, 191

E
Eliogabalo, *nato* Sesto Vario Avito Bassiano, imperatore 43n, 55n
Elio Lampridio Cerva 55
Engels, Friedrich 66n
Enobarbo, Lucio Domizio 54
Enrico VIII Tudor, re d'Inghilterra 56
Erlanger, Camille 78n
Erodiano, Elio 55
Erodoto 18n
Eusebio di Cesarea 36
Eutropio 36, 55n

F
Fabri, Annibale Pio 23n
Faccio, Franco 41n
Faccioli, Emilio 31n
Fauré, Gabriel 155
Faustina, Anna Galeria 52n, 68n
Favi, Gualtiero 345, [405], [407], 414, 417, 421, 425
Fedeli, Paolo 18n, 41n
Federico II Hohenzollern, re di Prussia 39n
Ferrabino, Aldo 42n
Ferretti, Jacopo 22n
Ferri 345
Fétis, François-Joseph 132, 150, 151
Filippo II d'Asburgo, re di Spagna 71n
Filippo II, duca d'Orléans 71n
Fino, Giocondo 58n
Fiore, Savino 58n
Firmico Materno, Giulio 38
Flaubert, Achille-Cléophas 63
Flaubert, Gustave 34n, 43, 61, 61n, 62, 62n, 64, 64n, 65, 66, 66n, 70n, 71n, 72, 73, 74, 75, 76, 75n, 77, 79, 82n, 87, 101n, 102n, 105, 105n, 106, 107n, 113, 186, 209, 348, 386, 401, 407
Fontana, Ferdinando 190n
Fontana, Vittorio 46n
Fortunato, Federica 8, 10, 11, 185n, 209
Forzano, Giovacchino 56n
Foscolo, Ugo 34n, 48n
Foulongne, Alfred Charles 87, 87n
France, Anatole 34n, 43, 44n
Francesco II di Valois, re di Francia 71n
Francesconi, Pier Emilio 32n
Franchetti, Alberto 153

Francioli, Romeo 345, 414
Franck, César 112, 117
Franzoi, Andrea 10
Frère, Etienne 62n
Frigimelica Roberti, Girolamo 50n

G
Galeotti, Cesare 47n
Galli, Amintore 58n
Gara, Eugenio 120n
Gasco, Alberto 109, 109n, 347, 410
Gautier, Téophile 43n, 50n, 64, 73n, 74, 74n, 75, 114
Gédalge, André 108
Gelli, Pietro 23n
Gérôme, Jean-Léon 43n, 52
Ghislanzoni, Antonio 27n, 32, 32n, 46n, 54n, 189
Giacomucci, Anita 345, 405
Gianferrari, Vincenzo 133n, 142
Giardina, Andrea 18n, 48n
Gibbon, Edward 19n
Gibertini, O. C. 110, 110n, 347, 423
Gilardoni, Domenico 22n
Giordano, Umberto 56n, 153, 190n, 369, 370
Giovagnoli, Raffaello 21, 32n
Giovenale 29, 30
Girolamo, Sofonio Eusebio, santo 36
Gironi, Giuseppe 345, 405
Giuliano, Flavio Claudio, *detto* l'apostata 55n
Glareanus, Henricus (Heinrich Loris) 158
Gleyre, Charles 87
Glinka, Mikhail Ivanovič151
Gnecchi, Vittorio 47n, 155, 156
Goethe, Johann Wolfgang 19n
Goldin, Daniela 11, 27n
Goldmark, Karl 112, 152
Goldoni, Carlo 51n
Golisciani, Enrico 32, 189
Gomes, Antônio Carlos 189
Gounod, Charles 23n, 112, 117, 118
Gozlan, Léon 74n
Graun, Carl Heinrich 39n
Grilli, Marco 10
Groos, Arthur 120n
Guarnieri Corazzol, Adriana 190n
Guastalla, Claudio 60n
Guerrini, Roberto 18n
Gui, Vittorio 369
Guicciardini, Francesco 50
Guidi, Francesco 21n, 26n, 32n
Guiot, Lorenza 115n, 124n
Guiraud, Ernest 112
Guizot, François 74

H
Halévy, Jacques-François-Fromental-Elie 26n
Händel, Georg Friedrich 50n
Hauser, Arnold 67, 67n, 69n
Hegel, Georg Friedrich 19n
Hesse, Hermann 53
Hillern, Wilhelmine von 122n
Hölderlin, Friedrich 19
Hugo, Victor 57, 86n, 102, 104n, 189
Huysmans, Joris-Karl 16n

I
Iacovelli, Giuseppe Maria 8, 11
Ibsen, Henrik 44n, 49n
Illica, Luigi 27n, 44n, 47, 47n, 120n, 122n, 190n
Incagliati, Matteo 191n, 347, 421
Innocenti, Loretta 115n
Interdonato, Stefano 32n
Ireneo di Lione, santo 37n

J
Janetti, Francesco 25n
Joyce, James 178

K
Kafka, Franz 178
Kleist, Heinrich von 190n

L
Labiche, Eugène-Marin 69n, 70
La Colla, Stefano 11
Lalli, Giovan Battista 51n
Lamartine, Alphonse de 66, 66n, 74, 78, 79, 79n
Lara, Isidore de 54n
Lattanzio, Lucio Cecilio Firmiano 15, 36
Lazzari, Sylvio 8, 47n, 52n, 54n, 56n, 112, 113, 115, 116, 117, 117n, 118, 128, 134n, 140, 156, 157, 158, 200
Lebeau, Alfred 108
Leconte de Lisle, Charles-Marie-René 79
Lemercier de Neuville, Louis 198
Lemerre, Alphonse 209
Leonardi, Claudio 111n
Leonardi, Lino 133, 133n, 139, 142, 147

Leoncavallo, Ruggero 56n, 115n, 124n, 400
Le Roy, Claude 63n
Letellier, Léon 62n
Levi D'Ancona, Mirella 123n
Lévy, Michel 71n, 75, 209
Libani, Giuseppe 46n
Lièvre, Pierre 23n
Lipsius, Justus 82n
Livio, Tito 21n, 29, 47n, 48n, 51n, 59
Lombardi, Eliodoro 21n
Lombardi, Francesco 21n
Luigi Filippo d'Orléans, re dei Francesi 65
Louÿs, Pierre 44n, 56n, 186, 392, 394
Lucano, Marco Anneo 44n, 50n
Lucrezio Caro, Tito 72
Napoleone III, imperatore dei Francesi (Charles-Louis-Napoléon Bonaparte) 65, 66n, 67, 67n, 94
Luigi XIV di Borbone, re di Francia 78
Luzzatto, Anna 47n

M
Mabellini, Teodulo 26n
Macchi, Gustavo 60n
Macchi, Ombretta 11
Macchia, Giovanni 20n
Machiavelli, Nicolò 50
Maeder, Costantino Carlo Maria 124n, 125n
Maehder, Jürgen 114n, 115n, 117n, 120n, 124n
Maeterlinck, Maurice 178
Maffei, Simone 34n
Magi 345, 374
Maglioni, Giovacchino 54n
Magni, Paolo 49n
Magrini 363
Maino, Valentina 10
Malipiero, Gian Francesco 59
Mallarmé, Stéphane 34n, 35n, 43
Mancinelli, Luigi 155
Mann, Thomas 154, 178
Manzoni, Alessandro 25
Marangoni, Ilaria 15n
Marco Aurelio Antonino 55, 68n, 348, 387, 401
Marino, Giambattista 34n
Mariano, Emilio 187n
Marchini 345, 357, 363, 374, 381, 391
Martelli, Italo Camillo 346, 374, 379
Martinelli, Giovanni 142n, 345, 352, 357, 359, 361, 363, 365, 369, 370, 374, 376, 381, 386, 389, 390, 391, 392, 394, 397
Martinelli, Mario 347, 426
Marturano, Ugo 345, 357, [364], 374, [381], 386, 391
Marziale, Marco Valerio 49, 126, 126n
Mascagni, Pietro 31n, 49, 56n, 58n, 59, 122, 122n, 153, 156, 157, 178, 390
Massa, Niccolò 46n, 190n
Massenet, Jules 46, 113, 152, 155, 156, 405
Maupassant, Guy de 63, 64, 72
McQuinn, Julie 113n
Mecenate, Gaio Cilnio 80n, 126n
Mercadante, Saverio 22n, 189n
Mercuri, Armando 46n
Merello, Marino 49
Mérimée, Prosper 73n
Metastasio, Pietro 18n, 39n, 54n
Metlicovitz, Leopoldo 193, 194
Meyerbeer, Giacomo 26n, 69, 151
Michetti, Vincenzo 57, 398
Mingardi, Vittorio 137, 138, 139
Mingiani 398
Mitridate VI Eupatore, re del Ponto 32n
Mocchi, Walter 144, 423
Monaldi, Gino 346, 398
Monari, Clemente 49n
Montemezzi, Italo 168
Monti, Vincenzo 18n, 29n
Montuori 398
Monza, Carlo 54n
Morand, Eugène 54n
Morelli, Giovanni 33n
Morini, Mario 190n
Morsella, Annalisa 11
Mozart, Wolfgang Amadeus 142
Mucci, Emidio 58n, 59, 60n
Mugellini, Bruno 47n, 111n
Mugnone, Leopoldo 146
Musil, Robert 178
Musorgskij, Modest Petrovič 152, 167
Musset, Alfred de 73n, 79, 103
Mussolini, Benito 18n
Muzio, Claudia 142n, 191, 204, 345, 352, 357, 359, 361, 364, 365, 369, 370, 373, 376, 381, 386, 389, 390, 391, 392, 394, 397

N
Nappi, G.B. 346, 352, 389

Nardi, Piero 33n
Narici, Ilaria 23n
Nerone, Claudio Cesare Druso Germanico, imperatore 34n, 35, 35n, 36, 38, 43n, 55, 124n, 125n
Nerval, Gérard de 75, 79, 79n
Niccolini, Giovan Battista 34n, 51n
Nicolini, Giuseppe 22n, 27n
Nicolodi, Fiamma 125n
Nicomede III Evergete, re di Bitinia 32n
Niebuhr, Georg 19n
Nietzsche, Friedrich 16, 19n, 178, 184
Norcio, Giuseppe 126n
Nouguès, Jean 54n
Novalis, *pseudonimo* di Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg 21

O
Offenbach, Jacques 116
Orazio Flacco, Quinto 14, 29, 30, 51
Orefice, Giacomo 32n
Oriani, Alfredo 190n
Orsi, Giuseppe Agostino 19n
Ortiz, Maria 23n
Ottani, Bernardino 54n
Ovidio Nasone, Publio 49n, 126n

P
Pacini, Giovanni 22n, 26, 54n, 189n
Paggi [Poggi?] 345, 357, 374
Paglia, Francesco Maria 55n
Paladilhe, Emile 108
Palanti, Giuseppe 196, 345, 363
Palermi, Ernesto 32n
Pallavicino, Carlo 50n, 183, 183n
Panizza, Ettore 27n, 142n, 345, 352, 356, 357, 357, 359, 361, 363, 364, 365, 370, 371, 373, 376, 381, 386, 389, 390, 391, 392, 394, 397
Panizza, Giacomo 60n
Paolo Orosio 15, 36, 55n
Paolo, santo 39n
Parisi, Rudy 11
Parker, 146
Parker, Roger 120n
Parziani, Decimo 141
Pascal, Carlo 36
Pascoli, Giovanni 35n, 50n, 59n, 186
Pasini-Vitale, Lina 144, 191, 345, 401, 404, 405, 407, [410], 413, 414, 417, 418, 421, 423, 425, [426]
Pasta, Carlo Enrico 27n
Pastrone, Giovanni 186
Pausania, *detto* il Periegeta 95n
Pedrollo, Arrigo 57
Perelli, Edoardo 54n
Persio Flacco, Aulo 29
Peruzzini, Giovanni 189, 190n
Petrarca, Francesco 16
Petrella, Errico 46n, 189, 190n
Petronio Arbitro 31, 44n
Piave, Francesco Maria 25n, 50, 57
Piccioli, Francesco Maria 183
Pindemonte, Giovanni 18n, 27n
Pizzetti, Ildebrando 46
Pizzini, Tancredi 132, 132n, 134, 136, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 202
Platanìa, Pietro 32
Plauto, Tito Maccio 14, 49, 96, 97, 125
Plutarco 21n
Poggi, Edoardo Modesto 49
Poli, Oreste 376
Pollarolo, Carlo Francesco 54n
Pompei, Edoardo 170, 347, 405
Ponchielli, Amilcare 41n, 46n, 56, 125, 189
Porrino, Ennio 59
Porry Pastorel, Saverio 9, 11
Porte, Danielle 115n
Power, Harold S. 35n
Pozza, Giovanni 346, 350, 389, 390
Praz, Mario 18n, 42n, 114n
Pressi 345
Probizer, Luisa de 137, 137n, 138, 203
Proust, Marcel 178
Prudenzio Clemente, Aurelio 38n
Puccini, Giacomo 31n, 56n, 135, 153, 155, 178, 189, 190, 190n, 401
Pullini, Giorgio 28n

Q
Questa, Cesare 18n

R
Rabelais, François 113
Racine, Jean 18, 78n
Raczymov, Henry 62n
Rasori, Riccardo 32n
Refice, Licinio 58n, 59
Renan, Joseph Ernest 20, 40, 45, 123
Respighi, Ottorino 46, 60n, 153, 170
Reyer, Ernest 108
Riccitelli, Primo 111n
Ricordi, Giulio 120n

Ricordi, Tito 134, 135, 136, 140, 141, 144, 145n, 148, 187, 202, 345, 390, 395, 398
Riderelli, Vitaliano 46n
Rimbaud, Arthur 35n, 43
Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič 152, 167
Robbiani, Igino 34n, 59
Robert, Louis 62n
Roger des Genettes, Edma 75
Rolli, Paolo 50n
Romanelli, Luigi 22n, 27n
Romani, Felice 22, 22n, 56
Rossato, Arturo 57, 60n
Rossi, Gaetano 26n
Rossini, Gioachino 22n, 26n
Rousseau, Jean-Jacques 184

S
Sacchero, Giacomo 26n, 54n
Sacchetti, Renzo 346, 348
Sainte-Beuve, Charles Augustin 103
Saint-Saëns, Camille 118, 152, 154, 168
Sala, Eliseo 203
Sallustio, Gaio Crispo 29, 48n
Salvetti, Guido 31n, 45n
Sangermano, Luigi 38n
Sapelli, Luigi 423
Saracino, Egidio 24n, 27n
Sardou, Victorien 70
Sartorio, Antonio 55n
Scarlatti, Alessandro 50n, 55n
Schillings, Max von 155
Schnitzler, Arthur 178
Schoeck, Othmar 190n
Schottler, Giorgio 345, 405
Schreker, Franz 179
Scott, Walter 21
Scribe, Eugène 23n, 25n, 26n, 58n
Scudéry, Madeleine de 78n
Segantini, Giovanni 156
Selmin, Linda 10
Seneca, Lucio Anneo 44n, 49n
Serafin, Tullio 139, 146
Shakespeare, William 59
Sienkiewicz, Henrik 21n, 43, 124, 186
Silio Italico, Tiberio Cazio Asconio 58n
Silvestre, Paul-Armand 54n
Simonetti, Manlio 16n
Simoni, Renato 56n
Sinico, Giuseppe 32n
Siniscalco, Paolo 16n
Smareglia, Antonio 153, 168
Soffritti, Paride 345
Solera, Temistocle 22n, 26n, 27
Spada, Lionello 347, 401
Spiritini, Massimo 9, 46, 48n, 56, 58, 111, 111n, 112, 112n, 113, 120, 120n, 126, 126n, 127, 127n, 128n, 131, 132, 133n, 134, 139, 140, 185, 186, 201, 321, 346, 348, 350, 352, 354, 357, 362, 364, 365, 369, 371, 379, 383, 387, 390, 391, 392, 394, 398, 401, 407, 412, 420, 426, 427
Spitzer, Leo 47n
Spitzmuller, Georges 9, 47n, 52n, 54n, 56n, 113, 116, 117, 117n, 120, 140, 283
Spontini, Gaspare 426
Stazio, Publio Papinio 49
Stockert, Waltharius 125n
Strauss, Richard 46, 133, 135, 151, 152, 168, 179, 183, 353, 402, 411
Suardon, P., *vedi* Daspuro
Sulpicio Severo 36
Suzzi 389
Svetonio, Gaio Tranquillo 35, 35n, 49, 52
Swinburne, Algernon Charles 43, 52n

T
Tacito, Publio Cornelio 29, 30, 35, 35n, 44n, 48n
Taneev, Sergej Ivanovič 155
Targioni-Tozzetti, Giovanni 31n, 49
Tarquini Zandonai, Tarquinia 7, 137, 141, 143, 146
Tasso, Torquato 34n, 50
Tatti, Mariasilvia 190n
Teocrito 79
Terenzio Afro, Publio 14
Tertulliano, Quinto Settimio Fiorente 15
Thierry, Amédée 78n
Thomas, Ambroise 118
Tiberio, Giulio Cesare Augusto, imperatore 43n, 55
Tombesi 398
Tommasini, Vincenzo 168
Toscanini, Arturo 141, 168
Tottola, Andrea Leone 26n
Traiano, Marco Ulpio, imperatore 387, 401
Trimarchi, Rocco 46n
Trissino, Giovan Giorgio 14

V
Valbusa, Domenico 14n
Valle, Enrico 46n
Vasari, Giorgio 17n
Vaucaire, Maurice 135
Vauchez, André 18n, 48n
Velleda 78
Veneziani, Vittore 345, 356, 363, 364, 371, 373, 376
Venturi, Luigi 26n
Verazi, Mattia 54n
Vercingetorige 58n
Verdi, Giuseppe 22n, 26n, 27, 31, 31n, 40n, 46n, 50, 57, 150, 154, 183, 402
Verga, Giovanni 190
Verlaine, Paul 35n
Verne, Jules 87, 88n
Verri, Alessandro 21n
Vespasiano, Tito Flavio, imperatore 78
Vigny, Alfred de 78
Virgilio Marone, Publio 49
Visconti di Modrone, Uberto 138, 139
Vitale, Edoardo 144, 345, [369], 370, 401, 404, 406, 410, 413, 417, 419, 421, 422, 423, 425, 426
Vitellio Germanico, Aulo 52
Voltaire, *pseudonimo* di François-Marie Arouet 13, 71n, 184
Votto, Antonino 146
Voznesenskaja-Prodan, Ol'ga 11

W
Wagner, Richard 152, 154, 169, 353, 402
Wallace, Lew 186
Warburg, Aby 14n
Weber, Carl Maria von 168
Weingartner, Felix 152, 155
Wilde, Oscar 43, 114
Winckelmann, Johann Joachim 19
Wiseman, Nicholas 44
Wolf, Hugo 157
Wolf-Ferrari, Ermanno 111

Z
Zaccaria 345, 357, 374
Zanardini, Angelo 46, 46n, 189, 190n
Zandonai, Riccardo 5, 10, 11, 13, 15, 33, 45, 46, 47, 47n, 53, 59, 60n, 61, 92, 107, 109, 110, 111, 112, 112n, 113, 115, 118, 119, 120, 120n, 125, 126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 129, 130, 131, 132, 132n, 133, 133n, 134, 134n, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 143n, 144, 144n, 145, 146, 147, 148, 148n, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 187, 187n, 188, 191, 191n, 206, 346, 347, 348, 349, 349, 350, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 430
Zangarini, Carlo 47, 47n, 48n, 56, 58, 60, 111, 111n, 112, 113, 120, 124, 126, 127n, 138, 139, 140, 141, 185, 186, 201, 321, 346, 348, 350, 352, 353, 354, 357, 362, 364, 365, 369, 371, 379, 383, 387, 390, 391, 392, 395, 398, 401, 407, 412, 420, 426, 427
Zanella, Amilcare 398
Zannini, Giuseppe 346, 374, 376
Zemlinsky, Alexander von 152
Zenatello 426
Zeno, Apostolo 49n, 54n
Zola, Émile 68n, 72, 131

INDICE

Introduzione ..... pag. 5

GIUSEPPE MARIA IACOVELLI: L'immagine della romanità nella cultura italiana fino a *Melenis* ..... » 13

FEDERICA FORTUNATO: Una passione oscura. Modernità su sfondo antico nel poema di Louis Bouilhet ..... » 61

IRENE COMISSO: *Melenis* di Riccardo Zandonai e *Melænis* di Sylvio Lazzari. Modernità e tradizione a confronto ..... » 109

DIEGO CESCOTTI: I fascini negletti di *Melenis*. Vicende e circostanze di un'opera sfortunata ..... » 129

SAVERIO PORRY PASTOREL: *Melenis*: Una musica sottratta al tempo ..... » 149

SIMONETTA CHIAPPINI: Melenis: una 'Traviata' decadente .... » 183

Immagini ..... » 193

APPENDICE

LOUIS BOUILHET: *Melænis. Conte romain* ..... » 209

GEORGES SPITZMULLER: *Melænis. Opéra en cinq actes tiré du roman de Louis Bouilhet* ..... » 283

MASSIMO SPIRITINI & CARLO ZANGARINI: *Melenis. Dramma lirico in tre atti* ..... » 321

Rassegna della stampa d'epoca ..... » 345

Indice dei nomi ..... » 433

Finito di stampare nel mese di novembre 2012
per i tipi delle
Edizioni Osiride - Rovereto (TN)

Printed in Italy